



## Romansk Forum Nr. 10 - 1999

Andersen, Øivind: Epos og eposteorier i antikken	3-18
Haug, Dag: Hva er en homerisk formel?	19-27
Welo, Eirik: Episke kunstformer - et metodologisk problem	29-37
Kraggerud, Egil: Hva slags epos er Aeneiden?	39-51
Kleve, Knut: Lukrets' Om verdens natur som heltedikt	53-64
Berg, Mette H.: Ovids Metamorfoser - eposets transformasjon	65-84
Montgomery, Hugo: En ambivalent författare - Lucanus om ett inbördes-krigs ondska och ära	85-97
Thordarson, Fridrik: Det byzantinske Akritas-epos	99-107
Salberg, Trond Kruke: Hva skjer i Rolandskvadet?	109-121
Klem, Lone: Kong Karl og paladinerne, set i det brudte lys fra italiensk renæssance	123-145
Roggen, Vibeke: Helteskikkelsen Scipio - fra Cicero til Petrarca's Africa	147-164
Sletsjøe, Anne: Det portugisiske 1600-tallseposet - klassiske forbilder, nasjonale uttrykk	165-180
González-Ortega, Nelson:	
Literary nationalism and postcolonialism in Argentina: Martin Fierro: epic poetry?	181-198
Skattum, Ingse: Camara Laye: fra epos til roman og tilbake	199-214

# EPOS OG EPOSTEORI I ANTIKKEN

Øivind Andersen

## I. EPOS

I sitt *Essay on Epic Poetry*, som utkom på engelsk i 1726 og på fransk i 1733, gjør Voltaire narr av «de lærde» som definerte et episk dikt som «a long story invented to teach a moral truth; in it the hero performs some lofty deed, with the aid of the gods, in the space of a year». Med «de lærde» sikter han til René Le Bossu. I sin *Traité du Poëme Epique*, som utkom i seks opplag mellom 1675 og 1714, hadde Le Bossu nedlagt forbud mot å la epos utspille seg om vinteren; han fant nemlig ingen presedens for noe slikt i klassisk litteratur.

Så hva kan vi kreve av et epos? Det er vanskelig å finne en definisjon som gjør alle til lags. Den engelske klassikeren og komparativisten C. M. Bowra skriver:

*An epic poem is by common consent a narrative of some length and deals with events which have a certain grandeur and importance and come from a life of action, especially violent action such as war. It gives a special pleasure because its events and persons enhance our belief in the worth of human achievement and in the dignity and nobility of man* (Bowra 1945:1).

Åremål og årstider er borte, men vi finner fremdeles forholdsvis spesifiserte krav, kombinert med påstanden om at eposet har en særlig oppløftende virkning på oss. *Norsk Riksmålsordbok* derimot forteller oss ganske enkelt at et epos er «(større) fortellende dikt (diktning) av alvorlig (ell. komisk) innhold som henter sitt stoff fra myten, religionen, sagnet (heltesagnet) historien ell. det almindelige menneskeliv ell. dyrelivet». I motsetning til Bowras definisjon gir denne rom for det komiske, og for dyreeposet.

For noen er eposet primært *form*: en lang fortelling på vers, et langt narrativt dikt: «diktverk som i bunden stil i en sammenhengende fortelling fremstiller et fortidig begivenhetsforløp, oppdiktet eller historisk».<sup>1</sup> Andre betrakter eposet eller det episke essensielt som en *sjanger*, interessant i kontrast til drama og lyrikk, og i kontinuitet med romanen.<sup>2</sup> For andre igjen er eposet først og fremst *ethos*: diktning om helter som kjemper, seirer, lider. Atter andre ser eposet som

---

<sup>1</sup> Signaturen HHS s.v. epos i *Kunnskapsforlagets leksikon*, 2. utg. Oslo 1987

<sup>2</sup> Jeg har kritisert den sjangerpoetiske fundamentalismen hos Staiger 1946 i Andersen 1983.

et element i muntlige kulturer, et litterært *stadium*, knyttet til «et samfunns muntlige kultur på et tidlig, formende tidspunkt i nasjonens utvikling»<sup>3</sup>, eller som «den genre hvorved et folk likesom våkner til åndelig liv».<sup>4</sup> Mange studerer eposet som *sosial praksis* og *litterær institusjon* innenfor en kulturell helhet. Noen behandler eposet som fortellende heltediktning innenfor en verdensvid horisont og i ennå levende tradisjoner; andre følger eposet gjennom vestens litteraturhistorie fra Homer av.<sup>5</sup>

Når eposbegrepet er så mangfoldig, kan botemiddelet være å gi en presis definisjon av hva en selv mener med epos, og så holde seg til den. Men det krever stor selvdisiplin, og er kanskje lite fruktbart. En bedre løsning er derfor å leve med mangfoldet og akseptere at eposet er en kategori som er åpen på alle kanter. Tross alt er vi jo i hovedsak overens om hva vi mener når vi snakker om epos. Bryan Hainsworth (1991: 3-5) varter opp med følgende «intuitive list»: *Gilgamesj, Iliaden, Odysséen, Mahabharata*, gresk-romersk litteratur som tok Homer til mønster, *Beowulf, Rolandssangen, Canto del mio Cid, Igorkvadet, Digenis Akritas, Nibelungenlied* «and the like». Det beste er, ifølge Hainsworth, å tenke seg at vi har et helt spektrum av verker, som nok henger sammen, men der eksemplarer som ligger langt fra hverandre, ikke nødvendigvis har stort til felles.<sup>6</sup> En helt fersk artikkelsamling om epos tar for seg en rekke verker og tradisjoner fra Homer over Tasso til dagens Egypt, India og Nepal; den definisjonen av «epic» en der holder seg til, er «a poetic narrative of length and complexity that centers around deeds of significance to the community» (Beissinger et alii 1999:16).

Hainsworth (1991: 9) presenterer også et historisk skjema. Myter, sagaer og lovsanger (1. nivå) gir stoff til, og går opp i, narrativ og metrisk heltediktning (*heroic poetry*): dikt som forteller om en helt i kamp (2. nivå). I heltediktningen tegner og ser samfunnet et bilde av seg selv, oppbyggelig og patriotisk. Men heltediktning bare feirer og bekrefter; eposet derimot (3. nivå) undersøker og stiller spørsmål også. Heroiske dikt er gjerne temmelig korte og likefremme (*Hildebrandslied*, Nestors kvegrov, som gis i kortversjon i *Iliaden* 11, 668 ff.). Eposet (*primary epic poetry*) er heroisk diktning i storform, med videre register

---

<sup>3</sup> Signaturen JL s.v. *epos* i *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo 1997.

<sup>4</sup> Asbjørn Aarnes s.v. *epikk* i *Litterært leksikon*, Oslo 1965

<sup>5</sup> Den europeiske, litterære tradisjonen er fullstendig dominerende både i *Litteraturvitenskapelig leksikon* og i *Kunnskapsforlagets leksikon*, og også i *Encyclopaedia Britannica* (1929/1960) s.v. *epic poetry*. Bowra 1952 er en god komparativ innføring i episk diktning på verdensbasis.

<sup>6</sup> Men et sted går grensen for også for Hainsworth: «Lucretius' didactic poem *De Rerum Natura* shows the influence of the epic tradition, but it would be misleading to call it an epic», mens Ovids *Metamorfosene* og Dantes *Divina Commedia* er *sui generis*.

og dypere innsikter. Det er mulig at Hainsworth rammer noe typisk med dette skjemaet. På trygg grunn kommer vi først når vi tar et trinn til, og går fra det primære, muntlige, tradisjonelle eposet til det litterære, skriftlige, sekundære (4. nivå).

### II. EPOS I ANTIKKEN

Innenfor vår kulturkrets er det fremfor alt Homer – *Iliaden* og *Odysséen* – som representerer det primære og muntlige eposet. Men vi kjenner jo diktene fordi de ble skrevet ned og gjenbrukt; det vi har, er nettopp skriftlige tekster. Det å få innblikk i den muntlige tradisjonen gjennom de overleverte skriftlige tekstene har vært et hovedanliggende for to hundre års Homerforskning. Det samme kan en si om forsøket på å danne seg et troverdig bilde av den prosessen som transformerte de muntlige diktene til omfattende skriftstykker.<sup>7</sup> Skriftfestingen av de homeriske diktene gjorde dem til basis for europeisk litteraturhistorie, især for den episke tradisjonen. I europeisk sammenheng gir det god mening å bestemme epos som diktverk som stiller seg i tradisjonen fra Homer, eller som oppviser familielikheter med det homeriske epos. (Og det er jo også grekerne som har gitt oss ordet «epos» og kriteriet for «det episke» på verdensbasis.) Vi er så vant til at det er slik – men det er jo ingen selvfølge at Homer skulle bli så dominerende i europeisk litteraturhistorie. Den materielle forutsetningen var oppfinnelsen av alfabetet, som gjorde nedskrivningen av de homeriske diktene mulig. Men vi kommer heller ikke utenom diktenes litterære kvalitet, som gjorde det bryet verd å bevare dem og som gjorde at de forble populære og føltes relevante også etter at den kulturen og det samfunnet de var skapt i og skapt for, var forsvunnet. Homer ble holdt i akt og ære også i den demokratiske bystat og senere. *Odysséen* var noe av det første som ble oversatt fra gresk til latin. Homer er den dikteren som definitivt ikke kan tenkes bort fra europeisk litteraturhistorie.

Hainsworth kaller det sekundære, litterære eposet for «a sentimental revival» av det homeriske eposet. Slik som romantikken gir en sentimental respons på middelalderens romanse og moderne eventyr innebærer sentimental gjenbruk av folkeeventyr, forholder senere epos seg stadig til Homer.<sup>8</sup> Homer blir modell;

---

<sup>7</sup> En del aspekter blir drøftet i Andersen 1993.

<sup>8</sup> Hainsworth 1991:9. Uttrykket «sentimental revival» stammer fra Northrop Fryes *Anatomy of Criticism*. Om det etterklassiske epos fram til nytiden, med vekt på resepsjonen av det antikke epos, kan en nå lese i *Der neue Pauly*, bind 13, 1999, spalte 1015-1036 (s.v. *Epos*). Den episke tradisjonen i h.h.v. romanske litteraturer og innenfor det tyskspråklige

eposet blir en litteraturhistorisk øvelse. Tre greske og fem latinske «sentimentale» epos har overlevd. På gresksiden er det Apollonios fra Rhodos' *Argonautica* (4 lange bøker, 3. årh. f.Kr.); Quintus Smyrnaos' *Posthomerica* (14 bøker, 3. årh. e.Kr.); Nonnos' *Dionysiaca* (48 bøker, 5. årh. e. Kr.; Nonnos' hexametriske parafrase av Johannes' evangelium er også bevart). På latinsiden har vi Vergils *Aeneide* (12 bøker, 1. årh. f.Kr.), Lucans *Bellum Civile* eller *Pharsalia* (10 bøker, ufullendt, 1. årh. e.Kr.), Statius' *Thebaide* (12 bøker, 1. årh. e.Kr.); Valerius Flaccus' *Argonautica* (8 bøker, ufullendt, 1. årh. e.Kr.), og Silius Italicus' *Punica* (17 bøker, 1. årh. e.Kr.). Vi kjenner til mange flere epos fra dette tidsrommet, diktning i homerisk stil med homeriske fortellergrep, opphøyet språk, tvekamper, gravleker og gudeapparat. Hainsworth synes han kjenner den tapte litteraturen godt nok til å si at mange episke diktere mellom 400 før og etter Kristi fødsel «ikke gjorde annet enn pietetsfullt og omstendelig å lufte et lik». Favner vi enda videre, fra Homer via Johannes Tzetzes bysantinske versifisering av det trojanske mytestoffet i sine *Carmina Iliaca* fra 1150, til Konstantinopels fall på 1400-tallet, finner vi (omtalt) et enormt antall episke dikt på gresk og latin. Meg bekjent fins det ingen samlet oversikt over alt som er overlevert, eller nevnt i den overleverte litteraturen.

Selv for antikken er det vanskelig å få eposet på formel. På spørsmålet om hva et epos er, svarer Peter Toohey:

*For Greece and Rome this is the simplest explanation: it is a long narrative written in hexameters (or a comparable vernacular measure<sup>9</sup>) which concentrates either on the fortunes of a great hero or perhaps a great civilization and the interactions of this hero and his civilization with the gods. (Toohey 1992:1)*

Selv en så løsaktig definisjon kan lett føre til utdefinering. Men det kommer et annet problem i tillegg. *Antikkleksikonet* definerer et epos som et heltedikt som er skrevet i hexameter. Men det opplyser også at ordet «epos» er navnet på det daktyliske hexameter. Her er vi ved normal gresk språkbruk: Epos (*e[po]*) betegner – foruten ord, utsagn, orakelord, dikterord, budskap – et enkeltvers i hexameterform (Herodot 7,143; 4,29); i flertall betegner ordet (*e[pea]*, *e[ph]*) et diktverk i hexameter (Herodot 2.117, Pausanias 9.9.5). Selve betegnelsen «epos» gjør at det er naturlig å betrakte det antikke epos først og fremst som hexameterdiktning, uansett innhold. Dermed kan en også si med Joachim

---

området behandles konsist; eposet i engelskspråklig litteratur skal behandles i et senere bind s.v. *Klassik*, *Klassizismus*.

<sup>9</sup> Toohey sikter her til gammellatinsk epikk, som Livius Andronicus' oversettelse av *Odysséen* og Naevius' *Bellum Punicum*, som begge var i saturnier.

Latacz, at «die Vielfalt der im Ergebnis mit ‘Epos’ bezeichneten literarischen Formen macht jede praktikable Definition von ‘Epos’ auch nur im Hinblick auf die griechisch-lateinische Literatur unmöglich».<sup>10</sup>

På den ene siden gav altså antikken oss det «heroiske» epos-begrepet som skulle bli forbindtlig og gjengs for all fremtid. På den annen side ble betegnelsen «epos» i antikken brukt om alt som ble diktet i daktylisk hexameter, og dermed mye som en i dag ikke normalt vil kalle episk diktning. Et unntak er nettopp språkbruken blant klassiske filologer: Når det kreves så så mye «epos» eller «episk diktning» på pensum hos oss, er det hexametertekster det siktes til, uansett innhold. På gresk gjelder det f.eks. Hesiods to læredikt på homeriske hexametre, det ene en bondepraktika (*Verk og dager*, ca. 800 verslinjer), det andre en fortelling om hvordan verdensordenen ble etablert og Zeus kom til makten (*Theogonien*, ca. 1000 verslinjer). Det gjelder også Aratos’ læredikt om himmellegemene (*Fainomena*) fra 3. årh. f.Kr., eller hans samtidige Nikandros’ om giftbitt, og de såkalte orfiske og «homeriske» hymnene fra arkaisk og klassisk tid. Slikt og mer til er også «episk» diktning i videre forstand.

Toohey (1992:1-6) gjør en grov inndeling av episk diktning i videre forstand i:

- a) heroisk epos, med underavdelingene mytologisk epos (f.eks. *Iliaden*, *Thebaiden*); historisk-annalistisk epos (f.eks. Ennius’ *Annales*, fra 2. årh. f.Kr., bare fragmenter bevart); og historisk-kommenterende epos (f.eks. Lucans *Bellum Civile*).
- b) didaktisk epos (f.eks. Hesiod; Empedokles’ *Om Naturen og Renselsene* fra 5. årh. f.Kr., bare fragmenter bevart; Lukrets; Manilius’ *Astronomica* i fem bøker, fra 1. årh. e.Kr.).
- c) komisk epos (f.eks. *Margites*, et tapt spottedikt som ble tilskrevet Homer, og *Batrachomyomachia* eller *Froskemusekrigen*, et bevart parodi på helte-diktning, som også ble tilskrevet Homer).
- d) miniatyrepos eller epyllion, som *Herakles’ skjold*, Kallimachos’ *Hecale* (fragmentarisk bevart, maksimum 2000 vers, 3. årh. f.Kr.), Theokrits idyller (3. årh. f.Kr.), særlig nummer 13, 22, 24, 25 på opptil 250 vers), Moschos’ *Europa* (162 vers, 2. årh. f.Kr.). Hit kan en også regne Catulls 64. dikt på ca. 400 vers om bryllupet mellom Peleus og Thetis og Ovids *Metamorfoser*, forstått som en akkumulasjon av epyllier, til sammen omtrent 250 fortellinger.

---

<sup>10</sup> Latacz s.v. Epos i: *Der Neue Pauly*, bind 4 (1998), spalte 12.

Ordensmannen Latacz inventerer det antikke epos innenfor en rekke kronologiske avdelinger og typologiske underavdelinger.<sup>11</sup> Jeg gjengir skjemaet her, og anfører ett eller et par eksempler i hver kategori (merk at under bokstaven *E* tas gresk og romersk epikk sammen):

*A. Das griechische Epos der archaischen Zeit (8.-6. århundre f.Kr.)*

- I. *Das erzählende (narrative) Helden-Epos (Heroic Poetry)* (Homer; annen Troja-epikk; Theben-epikk; Theseus-epill; Herakles-epikk)
- II. *Das preisende religiöse/kultische Epos* (homeriske hymner; delfisk orakelpoesi)
- III. *Das erzählende Sach-Epos* (Hesiod; livsvisdom; genealogisk/historisk epikk; katalogdiktning; filosofisk epikk)
- IV. *Das parodische Epos* (Margites)

*B. Die Wiederbelebung des archaischen Epos in der klassischen Zeit*

- I. *Das Helden-Epos* (Panyassis' *Herakleia*, omkr. 470 f.Kr.; Antimachos fra Kolofons *Thebais*, omkr. 400 f.Kr.)
- II. *Das religiöse/kultische Epos* (Antimachos' *Artemis*)
- III. *Das Sach-Epos* (Choirilos fra Samos' *Persika*, omkr. 400 f.Kr.)

*C. Das griechische Epos der hellenistischen Zeit*

- I. *Das Helden-Epos* (Apollonios' *Argonautica*)
- II. *Das religiöse/kultische Epos* (Kallimachos' hymner, omkr. 260 f.Kr.)
- III. *Das Sach-Epos* (historisk og lokalhistoriske eper, som Rhianos' *Achaika*, *Thessalika*, ca. 220 f.Kr.; Aratos; Pankrates' epos om fiske og fangst; Boios om fugler; Nikanders om giftbitt)
- IV. *Das mythologisch-idyllische Epos (Epyllion)* (Kallimachos' *Hekale*; idyller av Theokrit; Moschos' *Europa*)
- V. *Das parodische Epos* (f.eks. *Batrachomyomachia*)

*D. Das lateinische Epos der republikanischen Zeit*

- I. *Die Rezeption des griechischen Helden-Epos* (Livius Andronicus; Naevius)

---

<sup>11</sup> Ibid. spalte15-18.

- II. *Die Rezeption des griechischen Sach-Epos* (Lukrets; Naevius; Ennius; Ciceros *Aratea*)

### E. Das lateinische und griechische Epos der Kaiserzeit

- I. *Die Rezeption des griechischen Helden-Epos* (Vergils *Aeneide*, 29-19 f.Kr.)
- II. *Die Rezeption des griechischen Sach-Epos* (Vergils *Georgica*, ca. 30 f.Kr.; Ovids *Metamorfosen*, omkr. Kr.f.; Manilius' *Astronomica*, omkr. 8 e.Kr.)
- III. *Die Reproduktion des griechischen Helden-Epos* (Valerius Flaccus; Statius; Quintus Smyrnaeus; Nonnos; Kolluthos' *Helenas rov*, omkr. 500 e.Kr.)
- IV. *Die Reproduktion des hellenistischen Sach-Epos* (Dionysios Periegetes' *Verdensbeskrivelse*, omkr. 125 e.Kr.; grammatisk læredikt av Terentianus)
- V. *Die Aktualisierung der Geschichts-Epik* (Lucan, Silius Italicus; Claudians *De bello gothico*, *De bello Gildonico*, omkr. 400 e.Kr.)
- VI. *Die Rezeption des hellenistischen (mythologish-)idyllischen Epos* (Vergils hyrdediktning, omkr. 35 f.Kr.; Ausonius' dikt om elven Mosel, omkr. 370 e.Kr.; Musaios' *Hero og Leander*, omkr. 450 e.Kr.)
- VII. *Die Rezeption des religiösen/kultischen Epos* (Proklos' filosofiske hymner; kristen epikk).

Det videre eposbegrepet er i pakt både med opprinnelig antikk språkbruk og med antikkens eget litteraturhistoriske perspektiv. Når romeren Quintilian (omkr. 90 e.Kr.) i sitt verk om talerens utdanning (*Institutio oratoria*) gjennomgår gresk og romersk litteratur med henblikk på hva en kan lære av å lese forskjellige forfattere, behandler han Homer, Hesiod, Antimachos, Panyassis, Apollonios, Aratos, Theokrit og andre i rask rekkefølge, altså hexameterdiktning som er heroisk, didaktisk og bukolisk (10.1.46 ff.). Han gjør tilsvarende når han kommer til romerne: Vergil, Lukrets, Ovid og mange forfattere av historisk epikk omtales i samme omgang (10.1.85 ff.).

Det er imidlertid misvisende å si at det bare er den metriske formen, hexameterverset, som setter sitt preg på denne diktningen og gjør den «episk». Det tradisjonelle verset har sin diksjon og sine konnotasjoner. Verset har en viss dâm og helg over seg. Verset fører ofte med seg visse form- og stilelementer: epitheter (smykkende tilleggsord), sammenligninger, katalogiske partier, typiske scener, gjentakelser. Vi kan si det slik at episk diktning gjerne får et «heroisk» preg. Dermed peker all episk diktning på en måte hen til det snevrere



begrepet om epos, som heltediktning. Den peker dermed ganske sikkert også tilbake på den diktningen som opprinnelig utfoldet seg i og satte sitt preg på hexameteret, og som kanskje også frembrakte hexameteret i tidlig arkaisk tid i Hellas.<sup>12</sup>

### III. EPOSET HOS ARISTOTELES

#### *i. Mimesis og metrum*

I *Poetikken* er Aristoteles som kjent bare opptatt av diktning qua *mimesis*, det er et hovedpoeng hos ham at verset ikke gjør noen til dikter: «Folk flest, som forbinder det å dikte med meteret, kaller noen for elegidiktere og andre eposdiktere, som om betegnelsen *poihtv*" ('dikter') ikke tilkommer en person fordi han lager etterligning, men er en betegnelse felles for alle som bruker vers. For hvis noen kommer med et legevitenenskapelig eller naturfilosofisk verk på vers, så pleier folk å kalle dem diktere. Men Homer og Empedokles har ingenting til felles unntatt meteret, derfor er det rett at den ene kalles dikter, mens den andre snarere bør kalles naturfilosof enn dikter.» (1.1447b13-20). Derfor mener Aristoteles med *e[popoiiva* (1.1447a13) – en betegnelse på «episk diktverk» som vi finner allerede hos Herodot (2.116) – bare *mimetiske* hexameterprodukter (jf. 6.1449b21). *Mimesis*, ikke metrum, er kriteriet på diktning. Men samtidig er det episke hexameteret fremfor alt karakteristisk for heroisk diktning. Aristoteles kaller det episke verset for *hJrwikovn* (4.1448b33; jf. 22.1459a10). Han sier «det heroiske metrum er funnet ved erfaring. For hvis noen skulle finne på å lage fortellende diktning (*dihghmatikh; mivmhsi*") i et annet metrum eller i flere metra, ville det virke upassende. For det heroiske metrum er det staseligste og viktigste av alle» (24.1459b32-34). «Ingen har altså skapt noe stort episk dikt i annet metrum enn hexameteret, men, som sagt, naturen selv lærer en å velge det metrum som passer til diktet» (24.1460a2-5). Det episke versemålet kler det heroiske stoffet.

Multifunksjonaliseringen av hexametrisk vers og episk diksjon førte til at «eposet» ble bærer av alle slags innhold og tjente mange slags formål – det vide eposbegrepet. Samtidig hadde allerede Aristoteles en klar fornemmelse av at det snevrere eposbegrepet var det primære og vesentlige. Det er jo også det som i hovedsak preger ettertidens oppfatning av hva epos er.

---

<sup>12</sup> Dette kan en snakke med kollega Nils Berg om.

### ii. *Mimesis* og *diegesis*

I 10. bok av *Staten* tar Platon avstand fra all diktning, ja, all kunst for så vidt den er en form for *mimesis* eller etterligning av virkeligheten. Maleren – kunstneren som fremfor noen er egnet til å illustrere mimetisk kunst – sammenlignes med en som holder opp et speil som gjenspeiler gjenstandene i verden (som i seg selv er en slags kopier av de fullkomne formene eller idéene, se særlig *Staten* 10.598d8-e6). Men i 3. bok av *Staten* (392d5 ff.) utvikler Platon et annet, rent litterært begrep om *mimesis*. Sokrates drøfter der hva slags diktning som egner seg for dem som skal bli statens voktere. Når han har sagt sitt om innholdet (tapre menn og rettferdige guder osv.), kommer han til formen. Sokrates deler diktningen inn i tre slag: Én slags diktning består av ren *dihvghsi* (*diegesis*) ‘fortelling’, slik som dithyramben (Dionysos-sangen). En annen består av ren *mimesis*, dvs. at dikteren ikke taler i egen person, men lar andre opptre; det gjelder altså dramaet, tragedien og komedien. En tredje diktart benytter en kombinasjon. Slik er Homers epos. Eksempelvis er det *diegesis* når Homer taler i sin egen person, slik som i åpningen av *Iliaden*. («Vreden, gudinne, besyng, som grep Peleiden Achilleus ... ». Men når Homer lar de handlende personene tale, når han altså låner stemme til presten Chryses’ bønnfallende ord like etter, da er det *mimesis*.

Innenfor kunstnerisk *mimesis* i vid forstand etablerer altså Platon diktningen som en kunstform i tre varieteter: *mimesis*, *diegesis* og kombinasjonsformen, i praksis det homeriske epos. Vi er siden blitt vant til å sette epos og drama opp mot hverandre som de to hovedsjangrene (eventuelt to av de tre hovedsjangrene; lyrikken er nesten helt ute av bildet hos Platon, og glimrer med sitt fravær hos Aristoteles). Men nettopp Homers epos er for dramatisk i formen til at det kan gjøre tjeneste som noen motsetning til dramaet. Aristoteles anser Homers epos også for å ha en så tragisk gehalt at det på mange måter står på samme nivå som tragedien.

Også for Aristoteles er *mimesis* et overordnet begrep. Som for Platon er all diktning «etterligning»; sammenligninger med malerkunsten dukker opp i *Poetikken* så vel som i *Staten*. Men hos Aristoteles er *mimesis* positivt ladet. Mimetisk fremstilling av menneskelivet forutsetter at dikteren på en overbevisende måte viser en sammenheng i begivenhetene. Et overordnet krav til poetisk *mimesis* er at handlingen skal utfolde seg «ifølge sannsynlighet eller nødvendighet», som det sies formelaktig mange steder i *Poetikken*. Kunsten speiler ikke verden; den gjennomskuer den. Derfor er også diktningen mer filosofisk og mer betydelig enn historieskrivningen, slik Aristoteles ser det,

for diktningen uttaler «det allmene» (*ta; kaqovlou*), historieskrivningen «det enkelte». «Det allmene» er dette at en person som er slik og slik, sannsynligvis eller nødvendigvis vil måtte tale og handle slik og slik. (9.1451b5.f.)

Aristoteles krysskategoriserer poetisk *mimesis* etter tre kriterier: For det første etter hvilke midler som brukes i etterligningen (ord, rytme, melodi i forskjellige kombinasjoner, kap. 1), for det annet etter hvilke gjenstander som etterlignes (handlende personer, slettere eller bedre enn oss, eller omtrent som oss, kap.2), og for det tredje etter hvordan det etterlignes. Her under det tredje punktet har en på den ene side dramaet, der dikteren ifølge Aristoteles fremstiller alle «som handlende og virksomme» (3.1448a24).<sup>13</sup> På den annen side har en fortellingen, som hos Aristoteles i denne sammenheng ikke heter *dihvghsi*", men *ajpaggeliva* 'beretning, fortelling' (3.1448a21 ff.).<sup>14</sup> Men det er ikke rett og slett en kontrast mellom drama og epos Aristoteles innfører her. Akkurat som Platon skiller Aristoteles mellom en ren form for fortellende diktning, der dikteren forteller «i egen person uten å forvandle seg», og den måten Homer gjør det på når «han blir en annen» (ibid.). I enda høyere grad enn for Platon står Homers epos i en særstilling hos Aristoteles. Han sammenligner f.eks. ikke eposets blandingsform med den rent fortellende dithyramben; han sammenligner Homers unike «dramatiske etterligninger» (*mimhvsei" dramatikaiv*) med andre episke dikteres mindre vellykkede produkter (4.1448b35). Men Aristoteles kan også legge all vekt på kontrasten mellom tragedien qua drama og episk diktning qua ikke-dramatisk = fortellende diktning, slik han gjør både i tragediedefinisjonen (6.1449b24-28) og når han sammenligner tragedien og eposet slik:

Eposet tilsvare tragedien forsåvidt det er en etterligning av alvorlige mennesker i ord med metrum. Men de adskiller seg fra hverandre fordi eposet bruker ett enkelt metrum «og er fortelling» (*kai; ajpaggelivan ei\nai*). (5.1449b9-11)

---

<sup>13</sup> Det er *mimesis* i den snevrere betydningen hos Platon. Aristoteles reserverer i det store og hele sin betegnelse *mimesis* for den grunnleggende bestemmelsen av diktningen. Derimot gjør han mye ut av betegnelsen *drama* for 'mimetisk' *mimesis*. Det henger sammen med det doriske ordet *dran*, å handle (3.1448a28ff).

<sup>14</sup> Strengt tatt bruker ikke Aristoteles her selve betegnelsen *apaggelia*; han sier at dikteren dikter «fortellende», (*ajpaggevlonta*). Men uttrykket *di ajpaggeliva*" brukes i tragedie-definisjonen, der Aristoteles understreker at tragedien er en *mimesis* «av handlende» (*drwvntwn*), altså et drama, og og ikke blir til *di ajpaggeliva*~ (ved hjelp av fortelling), se 6.1449b24-28.

Han sier også at eposet – og da tenker han sikkert ikke minst på Homers episke dikt – i motsetning til tragedien kan skildre mange samtidige deler av handlingen «fordi det er fortelling» (*dia; to; dihvghsin ei\nai*, 24.1459b26 f.). Homers epos er både representativt og ikke representativt for sjangeren. Det er fortellende diktning i motsetning til drama. Men det er en diktning som både er dramatisk i hverdagslig forstand og full av dramatiske scener, der dikteren lar andre føre ordet.

### iii. Homers særstilling

Aristoteles foretar i kap. 4 en historisk bestemmelse av eposet ut fra sitt perspektiv på tragedien som fullendelsen av den seriøse diktning. Det var mennesker med mimetiske anlegg som først skapte diktning; diktningen utviklet seg i to forskjellige retninger fordi dikterne kort sagt enten var seriøse eller ei. De mer høytidelige fremstilte gode menneskers skjønne handlinger; de skrev hymner og hyllestikt. Lettvektene fremstilte slette menneskers gjøren og laden og skrev spottevers. Homer er den første dikteren vi kjenner på den seriøse siden – for Aristoteles som for oss begynner gresk litteratur med Homer. Det var nok mange som lagde spottevers (jamber) også, mener Aristoteles, men de er ikke bevart. Hovedskillet går altså mellom dem som diktet heroiske dikt, og dem som diktet spottedikt.

Men nå viser det seg at Homer ikke bare var den første og den største blant de seriøse. Han var også «den første som antydte komediens form» (*to; th`" kwmw/diva" sch`ma prw`to" uJpevdeixen*, 4.1448b36) ved å «dramatisere» (*dramatopoihvsa*) – ikke spottedikt, men «det latterlige» (*to; geloi`on*). For hans *Margites* forholder seg til komedien på samme måte som *Iliaden* og *Odysséen* forholder seg til tragediene. Homer blir altså utgangspunkt for både tragedie og komedie, ikke fordi den dødssvangre *Iliaden* har et tragisk plott, mens *Odysséen* med sin happy ending viser vei mot komedien, men fordi det ganske sikkert ikke-homeriske diktet *Margites* ble knyttet til den episke mester. Homer fortjente å stå fadder for begge de dramatiske hovedtradisjonene – selv om det egentlig var imot Aristoteles' poetiske karakterologi.

Når Aristoteles sier epos, så mener han ofte Homer. Men Homer er samtidig den første og største, som også ofte fremheves i forhold til annen episk diktning. I tillegg til de eksemplene vi allerede har nevnt ovenfor, får Homer ros for å være den som har lært de andre dikterne å fortelle usannheter på riktig vis (24.1460a19), og han er en mester i å få oss til å akseptere urimeligheter, fordi han kamuflerer og sukrer dem på sin mesterlige måte (24.1460a35). Homer er generelt den beste i å utnytte *anagnorisis* og uttrykke tanker i tale. *Iliaden* er skoleeksemplet på en enkel fabel fylt av lidelse, mens *Odysséen* er en

sammensatt fabel med gjenkjennelser i rad og rekke, og full av *ethos* (24.1459b13-17). Men det er særlig to trekk som utmerker det homeriske epos fremfor all annen episk diktning. Det ene er at Homer tilfredsstiller Aristoteles' norm om at «dikteren bør si minst mulig selv». Andre episke diktere «opptrer selv gjennom hele verket, og 'etterligner' (*mimou`ntai*, i snever betydning) bare få, og dét sjelden. Men etter en kort innledning innfører Homer straks en mann eller kvinne eller en annen karakter» (24.1460a5-11). Det andre er at Homer, «enten det nå skyldes kunst eller natur, da han diktet *Odysséen*, ikke tok med i diktet alt som hendte med Odysseus, f.eks. at han fikk et sår på Parnassos og lot som han var gal under mobiliseringen. For om den ene av disse tingene hendte, ville det ikke gjøre det sannsynlig eller nødvendig at den andre hendte. Homer konstruerte *Odysséen* rundt én handling slik vi forstår det her, og likedan med *Iliaden*» (8.1451a22 ff.). Andre diktere bare forteller ting etter hverandre og postulerer forbindelser (23.1459a29), eller de dikter om en enkeltperson, eller et tidsrom, eller en enkelt handling som har mange bestanddeler, slik som han som diktet *Kypria* og *Den lille Iliaden* (23.1459a37 ff.):

Noen tror at en handling er enhetlig hvis den handler om én person. Men uendelig mange ting hender én person, og mange av dem bidrar ikke til noen enhetlig handling. Derfor er alle de som har diktet en *Heraklide* eller en *Theseide*, på villspor. De tror at fordi Herakles var én mann, så må historien om ham bli enhetlig. (8.1451a17 ff.)

Homer fremstår som rent guddommelig i sammenligning med de andre (23.1459a30). Han forsøkte nemlig ikke å få med hele krigen engang, enda dén har både begynnelse og slutt. Da ville fabelen antagelig ha blitt for stor og uoverskuelig, eller overlesset. Nei,

hva Homer har gjort, er å velge ut en enkelt del og bruke mange andre deler som episoder [...]. Følgelig kan en bare lage én eller i høyden to tragedier av henholdsvis *Iliaden* og *Odysséen*, mens en kan lage mange av *Kypria* og mer en åtte av *Den lille Iliaden*. (23.1459a30 ff.)

#### *iv. Epos og tragedie*

Eposet er imidlertid bare et forstadium. Da tragedien og komedien dukket opp, ble folk trukket til den ene eller den andre diktarten alt etter hvordan de var anlagt: De useriøse diktet komedier i stedet for spottedikt, mens de andre produserte tragedier i stedet for epos, «fordi komedie og tragedie er større og mer ærverdige i formen enn spottevers og epos» (4.1449a5 ff.). Med dette historiske skjemaet gjorde Aristoteles stor ære på Homer. Men han dømte også eposet til å tape i det lange løp, fram mot diktningens *telos*.

Eposet behandles spesielt i *Poetikens* kap. 23 og 24, selv om Aristoteles også trekker inn episk diktning mange andre steder i verket. Epos og tragedie har mye til felles. Begge deler er jo diktning, og må fylle de kriterier og krav som Aristoteles stiller til diktningen. Dessuten er jo tragedien prinsipielt en videreføring av eposet. Derfor bruker Aristoteles av og til eksempler fra eposet, selv der han eksplisitt snakker om tragedien.<sup>15</sup> Som tragedien er eposet «en etterligning av alvorlige mennesker i ord med metrum» (5.1449b9). Jeg har allerede sitert den setningen som følger hos Aristoteles om den forskjellen som består i at eposet bruker ett enkelt metrum og er fortellende. Eposet har fire typer fabler, som tragedien (24.1459b8 f.). Eposet trenger omslag, gjenkjenner og lidelse, som tragedien (24.1459b11). Og

eposets fabler bør være dramatiske, som i tragediene. De bør altså omfatte en hel og avsluttet handling med begynnelse og midte og slutt, forat det som et enhetlig og helt levende vesen skal frembringe den «nyttelse» (*hJdonhv*) som er karakteristisk for det. (23.1459a18 ff.)

Det er bare i tilknytning til tragediedrøftingen at Aristoteles røper noe mer om hva denne nytelsen består i, og vi skal ikke gå nærmere inn på det her. Aristoteles peker også på andre forskjeller og likheter:

Når det gjelder lengden også, forsøker tragedien så langt som mulig å holde seg innenfor en solomdreining eller bare å overskride den litt, mens eposet er ubegrenset i tid. Ja, på denne måten er de forskjellige, selv om dikterne til å begynne med diktet i tragedier på samme måte som i episke dikt. Når det gjelder bestanddelene, så er noen de samme, mens noen er egne for tragedien. Derfor: Enhver som vet noe om gode og dårlige tragedier, vet noe om eper også. Tragedien har alt som eposet har, men eposet har ikke alt tragedien har. (5.1449b12-20)

De bestanddelene (ofte kalt «kvalitative deler») eposet har felles med tragedien, er *mu`qo`* ~ 'fabel', *h\qo`* ~ 'karakter', *diavnoia* 'tanke', *levxi`* ~ 'språklig utforming'; de to elementene eposet mangler, er de to minst vesentlige: *melopoiiva* 'musikk' og *o[yi`* ~ 'det visuelle elementet' (24.1459b9 f.). Tragedien er altså den fullverdige formen som eposet måles mot og eventuelt mangler noe i forhold til.

---

<sup>15</sup> F.eks. angående fabelen 15.1454b2: fabelens enhet, 8.1451a19-30; enkle og sammensatte fabler, 13.1453a42; karakteren, 15.1554b14f; *ajnagnwvrisi`* ~ 'gjenkjennelse' 17.1455b16-23.

Eposet, selv Homer, taper for tragedien når Aristoteles setter de to diktartene opp mot hverandre. Eposet har riktignok et fortrinn fordi det egner seg bedre for «det forunderlige» (*to; qaumastovn*) og «det uforklarlige» eller «selvmotsigende» (*to; a[logon*). I eposet ser man nemlig ikke de handlende. Scenen der Achilles forfølger Hektor tre ganger rundt Trojas murer, ville virke latterlig på scenen; ikke løpingen i og for seg, så vidt jeg forstår Aristoteles, men det at den akaiiske hæren står som passive tilskuere. I eposet derimot merker en ikke slikt. Og det er ikke noe lite fortrinn, for det forunderlige behager (jf. 24.1460a12).

Eposet har også et annet fortrinn. Det kan romme handlinger som utspiller seg samtidig.

I tragedien er det ikke mulig å etterligne flere deler av handlingen slik at de skjer samtidig, men bare å vise det som utspilles på scenen, den delen av handlingen som skuespillerne fremfører. Men eposet kan, fordi det forteller, skildre mange samtidige deler av handlingen. Derved økes – så sant delene også hører hjemme i handlingen – «tyngden» (*o[lgko*) i diktverket. Eposet har altså her et fortrinn i retning av «staselighet» (*megaloprevpeia*) og for ulikeartet episodisk stoff. For det ensformige som man fort får nok av, har brakt mange tragedier til å falle igjennom. (24.1459b23-31)

At dramaet har flere «midler» å spille på enn eposet, forhindrer altså ikke at dramaet løper størst risiko for å bli ensformig; denne vurderingen sier mye om Aristoteles' prioritering av fabel og konstruksjon fremfor fasade.

Eposets større evne til å bære episoder (et vanskelig begrep hos Aristoteles) bringer oss tilbake til spørsmålet om størrelse. Det er et hovedkrav til fabelen at den ikke må være større enn at den er lett å overskue som et hele og lett kan huskes (jf. 7.1450b34 ff.). Størrelsen bør gi seg «av saken selv» (*kat jaujth;n th;n fuvsin tou` pravgmato*). Et verk har riktig størrelse når fabelen er stor nok til at det kan skje et skifte fra ulykke til lykke eller omvendt gjennom en serie hendelser som skjer med sannsynlighet eller nødvendighet. Men Aristoteles synes likevel at en viss størrelse er en verdi i seg selv. For «jo større fabelen er, desto bedre er den hva størrelse angår, så fremt den kan oppfattes klart i sin helhet samtidig» (jf. 8.1451a7 ff.). Når Aristoteles under behandlingen av eposet kommer tilbake til spørsmålet om størrelse, understreker han igjen at det bør være mulig å «se i samsyn» både begynnelse og slutt. Og det, sier han, ville være tilfelle, hvis diktene var mindre enn de gamle var, og til sammen utgjorde omtrent like mange linjer som det antallet en hører på én gang (jf. 24.59b18). Det må sikte til de tragedieoppførelsene ved Dionysosfestene i Athen, der

publikum overvar tre tragedier (og et satyrspill) pr. dag, altså omtrent 4000 verslinjer. Det ser ut som Aristoteles, til tross for at han ofte roser Homer, synes at de homeriske diktene rett og slett er for lange (*Iliaden* er på ca. 16 000 vers, *Odysséen* noe kortere).

*Poetikens* siste kapittel (26) er viet en fortsatt sammenligning mellom epos og tragedie. Til å begynne med kommer eposet tilsynelatende best fra det. For tragedien kan jo sies å være mer «vulgær» (*fortikovn*), den tar tilsynelatende sikte på et udannet publikum som trenger hjelp av skuespillere, og den benytter ofte skuespillere som overspiller rollene. Om eposet kan en derimot si at det henvender seg til et mer seriøst publikum, som ikke har bruk for fakter. Aristoteles mener likevel at en slik dom ikke rammer «diktekunsten» (*poih-tikhv*), men «fremføringskunsten» (*uJpokritikhv*). Og det fins jo også eposresitatorer som overdriver. Dessuten er ikke enhver bruk av bevegelse forkastelig, like lite som dansen er det. Nei, det er bare utvekslene som fortjener kritikk. Dessuten øver tragedien sin virkning også uten hjelp av bevegelse og fremføring, like mye som eposet. Allerede ved lesning blir det klart hvilke kvaliteter en tragedie eier – her møter vi leseren Aristoteles, som gjerne vil ha dramatikk uten skuespillere og retorikk uten talere.

Aristoteles vender så tragediens større mangfoldighet til en fordel: Tragedien har alt det eposet har, og det står den endog fritt å benytte eposets versemål. Dessuten har tragedien to ikke ubetydelige bestanddeler som eposet mangler, nemlig *mevlo~* ‘musikken’ og *o[yi~* ‘det visuelle element’, som beforder og levendegjør nytelsen. Det smaker av ad hoc argumentasjon når disse elementene, som tidligere er fraskrevet enhver betydning, nå fremheves – filosofen er en god retoriker når det trengs. I det hele tatt berømmes tragediens anskuelighet.

Aristoteles vender også her tilbake til størrelsen. Det er en fordel med tragedien at den avsluttes innenfor et kortere omfang. Og det som er mer konsentrert, er mer behagelig enn det som er uttynnet i tid – tenk om noen skulle omskrive Sofokles’ *Oidipus* på like mange vers som *Iliaden* har! Nå må vi vel tro at Aristoteles tiltrodde mesteren Homer å gjøre et Oidipus-epos like godt som han gjorde et Odysseus-epos. Homer er jo tidligere blitt rost fordi en bare kan lage én eller i høyden to tragedier av henholdsvis *Iliaden* og *Odysséen*, mens en kan lage mange av *Kypria* og *Den lille Iliaden* (jf. 23.1459b2-5). Og også i siste kapittel kommer Homer godt fra det. For riktignok, heter det, handler *Iliaden* og *Odysséen* om mange ting (de har mange *pravxei*” ‘handling-er’, men disse diktverkene er likevel «formet så ypperlig som vel mulig, og så langt som det går an, er de hver for seg en etterligning av et enhetlig



handlingsforløp» (26.1462b7-11). Eposet som sjanger rammes likevel generelt når Aristoteles påstår at

den episke etterligning er mindre enhetlig; beviset på dette er at det blir flere tragedier av en hvilkensomhelst episk etterligning. Hvis en episk dikter skulle skape en streng enhetlig fabel, måtte den synes avstumpet hvis den var kort, eller utvannet hvis den skulle følge det omfang som hører det episke versemål til (26.1462b5-7).

Summa summarum kommer Aristoteles til at tragedien er eposet underlegent i mange henseender, og han konstaterer også at tragedien er best til å oppnå «kunstens virkning» (*tw/^ th`" tevcnh`" e[rgw/*) og dermed realisere kunstens mål, og den som er best til å nå målet, må jo vinne i konkurransen.

Aristoteles forklarer verden slik den er: I den greske bystaten var Homer stor, men dramaet var den dominerende og levende kunstformen. Vi får ta Aristoteles' mening om eposet for det det er verdt. Voltaires også, som vi begynte med. Han er vel den i nytiden som først og grundigst punkterte det 17. århundres episke ambisjoner, og det er lett å mobilisere ham mot eposet. Men han var epiker selv. Etter det jeg har lest, hvilte hans berømmelse i det 18. århundre først og fremst på hans *Henriade* fra 1728 (først utgitt i 1723 under tittelen *La Ligne ou Henry le Grand*). Det var en av sitt sekels største litterære suksesser, med noe slikt som 60 utgaver i Voltaires levetid. Hans epos er *pro* opplysning og *contra* katolisisme og innebærer på mange måter et brudd med tradisjonen. Men det er også preget av *imitatio auctorum*, og det er fullt av allusjoner til Vergil.

## BIBLIOGRAFI

- Andersen, Ø. 1983: «Homer og det episke», *Edda* 1983:2. S. 71-90.
- Andersen, Ø. 1993: «Sang og skrift», i Andersen, Ø., og T. Hägg, *Hellas og Norge. Kontakt, komparasjon, kontrast*, Bergen. S. 81-116.
- Beissinger, M., J. Tylus, og S. Wofford (eds.) 1999: *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*, Berkely.
- Bowra, C. M. 1945: *From Homer to Milton*, London.
- Bowra, C. M. 1952: *Heroic Poetry*, London.
- Hainsworth, B. 1991: *The Idea of Epic*, Berkeley.
- Staiger, E. 1946: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich.
- Toohey, P. 1992: *Reading Epic. An introduction to the ancient narratives*, London.



## HVA ER EN HOMERISK FORMEL?

**Dag Haug**

Tittelen på denne artikkelen er «Hva er en homerisk formel?» og jeg skal begynne med å si hva det ligner på; en homerisk formel ligner på en gjentakelse. Og Homer gjentar seg selv til stadighet. Man kan ikke unngå å legge merke til dette, selv om man leser han i oversettelse. Og i antikken, da man leste Homer på originalspråket, la man selvsagt også merke til det – men man brydde seg ikke videre om det. Seinere har man irritert seg mer over de stadige gjentakelsene. «La redicte est par tout ennuyeuse, fut ce dans Homere» ‘Gjentakelser er alltid kjedelige, selv hos Homer’, sier Montaigne (*Essais* III.9). Og når «les modernes» skulle kritisere antikkens diktning, var det lett å rette skytset mot repetisjonene. I sitt essay om Homer fra 1714 skriver Lamotte:

*On me diroit en vain, qu’une grande partie de ces répétitions sont courtes. Je répondrais que les plus courtes reviennent aussi plus souvent, et que par là, elles déparent pas moins tout l’ouvrage que les plus longues.*

Samme år ga Lamotte ut en forbedra fransk oversettelse hvor gjentakelsene var fjerna. I sin *Parallèle des anciens et des modernes* beskylder Charles Perrault vår dikter for å benytte seg av «des epithètes vaines et vagues» utelukkende for å få verset til å gå opp. Av samme grunn, hevder han, kan Homer sette sju eller åtte meningstomme partikler etter hverandre, og han kan blande alle slags dialekter. Perrault argumenterer for at Homer var en mindre betydningsfull dikter enn Chapelain. I våre dager er Chapelain en lite kjent forfatter, så det er kanskje best å presentere han: I Aschehous konversasjonsleksikon kan vi lese:

Ble kjent og omtalt ved sitt løfte om å skjenke Frankrike et episk dikt som skulle kappes med Iliaden; men «La Pucelle» (1656) ble en stor skuffelse og druknet i latteren fra Boileau og andre.

Verken Chapelains epos om Jeanne d’Arc eller Lamottes Homer-oversettelse leses i dag. Det gjør derimot Homer, og forskning omkring formlene inntar en viktig plass i Homer-filologien. Imidlertid finnes det ingen enighet om hva en formel er. Jeg skal her forsøke å belyse noen aspekter ved dette problemet.

I følge Milman Parry (1972:16) er en formel «an expression regularly used, under the same metrical conditions, to express an essential idea» ‘et uttrykk

brukt regelmessig for å uttrykke en essensiell idé under de samme metriske forhold'. Parry mente å kunne påvise at Akillevs i nominativ heter *di'o" jAcilleuv"* 'den strålende Akillevs' dersom dikteren har to verseføtter til disposisjon, *povda" wjku;" jAcilleuv"* 'den fotrappe Akillevs' dersom han har to og en halv versefot og *podavrkh" di'o" jAcilleuv"* 'den strålende, fotrappe Akillevs' dersom dikteren skal fylle hele rommet mellom midtcesuren og slutten av verset. Her virker det som om alle betingelsene i Parrys definisjon av en formel er oppfylte. De tre formlene refererer til en og samme essensielle idé – helten Akillevs – og brukes regelmessig under bestemte metriske forhold. Parry mente det var karakteristisk for muntlig diktning at dette systemet var prega av ekstensjon – ved at man kan referere til alle de viktigste heltene i alle kasus på flere steder i verset – og av sparsommelighet – fordi det i følge Parry ikke finnes metrisk ekvivalente formler som refererer til samme essensielle idé.

Parry studerte bare Homers formelsystem i tilfellet navn pluss epitet, som er et spesielt gunstig tilfelle, fordi materialet er så rikt. Likevel mente han at dersom vi hadde mer tidlig gresk episk diktning, så ville man kunne påvise at nesten hele Homer bestod av formler. Det er imidlertid lett å innvende med Austin (1975:51) at det å henvise til tapte heksametre er å ta sin tilflukt til en *deus ex machina*. Iliaden og Odysséen består av 27000 heksametre og 9000 forskjellige ord; hvis formelsystemet likevel er langt fra komplett – hvor mange flere heksametre, hvor mange flere ord ville vi trenge for å kunne fylle det ut?

I følge Parry var det altså karakteristisk for muntlig, tradisjonell diktning at formelsystemene var prega av ekstensjon og sparsommelighet. Med ekstensjon mener han at det finnes formler for hver idé man måtte ønske å uttrykke, og med sparsommelighet at det bare finnes ett uttrykk for hver idé på hver bestemte plass i heksameteret. Dette da i motsetning til en litterær dikter som f.eks. Vergil som har to metrisk likeverdige «formler» for sin helt, *pius Aeneas* (14 ganger i 1. og 2. fot) og *pater Aeneas* (også 14 ganger på samme sted) samt *bonus Aeneas* (to ganger på dette stedet). Men å påstå at poeten alltid har en formel disponibel for å uttrykke det han vil si på det stedet han vil si det, fører til et helt mekanisk bilde av dikteren; det finnes alltid *une expression toute faite* han kan benytte seg av. Dikteren er blitt eposmaskin. Hvis Parry skal tas på alvor på dette området, får det også store konsekvenser for litteraturkritikken. Jeg skal ta et berømt eksempel: I murskuet, i Iliadens tredje sang, peker Helena – prinsessen som er blitt røva av trojaneren Paris og som grekerne er kommet for å ta tilbake – ut de viktigste greske lederne for Priamos, trojanernes leder. Men hun undrer seg over at hun ikke kan se sine brødre, Kastor og Polydeukes, og lurar på om de kanskje ikke har kommet til krigen. Diktet fortsetter (III.243f.):

Så hun talte; men begge for lengst var gjemt under mulde  
hist i den nærende jord i det elskede hjem Lakedaimon.

Den engelske kritikeren Ruskin kommenterer uttrykket «den nærende jord» – eller *fusivzoo" ai\*a ‘den livgivende jord’, som det står i den greske teksten:

*The poet has to speak of the earth in sadness; but he will not let that sadness affect or change his thought of it. No; though Castor and Pollux be dead, yet the earth is our mother still – fruitful, life-giving.*  
(Sitert etter Parry 1971:125)

Parry hevder (1971:129) at det var Ruskins «well-known fondness for the poignant in poetry, along with a false conception of the history of ideas» som fikk han til å oppfatte epitetet slik. For Parry er epitetet et ornament uten betydning – dette til tross for at *fusivzoo" ai\*a ikke forekommer noe annet sted i Iliaden.

Parry selv sier:

*At no time is he (sc. the poet) seeking words for an idea which has never before found expression [ ... ] his poetry remains throughout the sum of longer and shorter passages which he has heard.*  
(1971:324, 335)

Jeg tror det er få som i dag ville akseptere denne påstanden. I stedet har også de forskerne som i prinsippet påberoper seg Milman Parry, fjerna seg mer og mer fra hans opprinnelige teorier, og de understreker i stadig sterkere grad den tradisjonelle dikterens mulighet for å gå utover tradisjonen. Det er også blitt påpekt at selv de systemene som Parry syntes å ha etablert, nemlig navn-epitetsystemene, ikke ser ut til å fungere så mekanisk som han hevder. F. eks. bruker frierne i Odysséen, som gjør kur til Odyssevs’ kone Penelope, aldri epiteter som viser til Odyssevs’ klokskap eller utholdenhet, selv om de ellers er ganske vanlige ellers i eposet. Hvordan skulle de kunne rose mannen, samtidig som de ville vinne hans kone? Det er tydelig at *poluvmhiti" jOdusseuv" /* ‘den rådsnare Odyssevs’ ikke uten videre kan reduseres til å bety bare Odyssevs. Man har også merka seg at formlene brukes først og fremst for å introdusere taler, og poeten har til sin disposisjon ikke mindre enn femten forskjellige formler for å innføre Odyssevs som taler. Han står således ikke tilbake for en moderne romanforfatter med sine «sa han», «utbrøt han», «lo han», «avbrøt han», osv.

Dessuten viser det seg at formelsystemene er langt mindre økonomiske enn hva Parry påstår. Parry utelukker nemlig fra sine systemer de formlene som ikke eksplisitt nevner heltens navn. For eksempel har dikteren to muligheter for å nevne Akillevs i genitiv mellom den mannlige cesuren og slutten av verset: *Phlhiavdew Acilh'o*" 'Peleiden Akillevs' og *megaquvmou Phleivwno*" 'den storsinnede sønn av Pelevs'. Denne siste formelen opptrer ikke i Parrys tabeller fordi den ikke inneholder navnet Akillevs. Like fullt er det klart at begge formlene refererer til samme essensielle idé på samme sted i meteret.

Det synes altså klart at Milman Parrys formelbegrep var for strengt, og dersom man vil beholde begrepet må man finne en ny, mindre rigid definisjon. Det har da også forskerne i denne tradisjonen gjort, uten at de ser ut til å ha kommet til noen enighet seg imellom.

Milman Parrys assistent i det daværende Jugoslavia var Albert Lord, som seinere skreiv flere bøker om Homer og sydslavisk muntlig diktning. Det er påtakelig hvordan Parry allerede for sin elev og assistent er blitt en besvergelse, et navn man påberoper seg uten egentlig å være villig til å akseptere hans konklusjoner. Lord sier om formelen:

*We may otherwise think of the formula as being ever the same no matter from whose lips it proceeds. Such a uniformity is scarcely true of any element of language; for language always bears the stamp of its speaker.* (Lord 1960:31)

Dermed har han fjerna seg en god del fra Parrys gjentakende dikter. Lord opererer da også med et forholdsvis løst formelbegrep: «There is some justification for saying indeed that the particular formula itself is important to the singer only up to the time when it has planted in his mind its basic mold». (Op. cit. s. 36.) Ansatsene til dette løsere formelbegrepet finner vi allerede i Parrys seinere arbeider: Han påpeker likheten mellom fraser som *teu'ce kuvnessin* 'lagde for hundene' og *dw'ken eJtaivrw/* 'gav sin venn', som begge består av et verb på to stavelser og et substantiv på tre stavelser i dativ (Parry 1971:313). Parry ville også se noe formelaktig i tendensen til å bruke tre-stavelsessubstantiv i genitiv pluralis i enjambement. Lord arbeidet videre ut fra dette og tok eksempler fra serbokroatisk diktning som holdes i et tistavelsesvers, med en cesur etter fjerde stavelse. I første hemistikk kan man da si *a u kuli* 'i tårnet', men også *a u dvoru* 'i slottet' eller *a u kuŕi* 'i huset'. Disse formlene utgjør ifølge Lord et «formelsystem» (1960:35). Men det er umiddelbart klart at disse systemene ikke er veldig forskjellige fra normal språkbruk.

Enda vanskeligere å akseptere er kanskje Lords analyse av et serbokroatisk dikt, der han vil vise hvor stor andel formler det inneholder (op. cit. 46). Han

påviser at en god del syntagmer i et utsnitt på femten linjer fra Salih Ugljanins «Sangen om Bagdad» gjentas i andre linjer av samme dikter. Men dette er åpenbart ikke nok for han; han føyer til at man kan regne med flere formler dersom man opererer med systemer: *davur μogo* 'ptro, blakken' inngår i et system sammen med *davur λturan* og *davur doro*, fordi *μogo*, *λturan* og *doro* alle tre er betegnelser på hester. Det kan se ut som dikteren nettopp søker variasjon, og nettopp ikke er bundet til å bruke ett og samme uttrykk for å uttrykke én essensiell idé på et bestemt sted i meteret.

Dermed var veien åpna for nye forsøk på å definere formelbegrepet. I Parrys definisjon var det to ting som lå fast i en formel, nemlig innholdet og den metriske strukturen. Nederlenderen Hoekstra og briten Hainsworth forsøkte å vise at dikteren ut fra en formel kunne skape en ny med en annen metrisk struktur. Hoekstras bok heter typisk nok *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes*, og kom ut i 1965. Her forsøker Hoekstra å vise hvordan språkforandringer i perioden kort tid før Homer har ført til at joniske diktere har måttet modifisere formlene sine for at de fremdeles skulle kunne passe inn i heksameteret. Det er karakteristisk for Homer-filologien at han går ut fra at heksameteret alltid har vært der. Eirik Welos bidrag i dette bindet forsøker å vise hvordan metrisk, og ikke språklig forandring, har påvirket det episke språket kort tid før, eller kanskje heller samtidig med, de homeriske epenes tilblivelse.

Svært mange Homer-forskere regner med at det kort tid før Homer var en overgang fra eolisk episk diktning til jonisk episk diktning, dvs. at en annen gresk dialekt ble det språklige medium for eposdiktning i Hellas. Den joniske dialekten atskiller seg fra eolisk bl. a. ved at den har en såkalt «hiatforhindrer»; den kan i visse sammenhenger sette inn en *n* for å forhindre at to vokaler støter sammen. For eksempel heter 'han er' *ejsti* (/esti/) på jonisk, men foran vokal kan det hete *ejstin* (/estin/). Det er også en annen, viktig forskjell mellom eolisk og jonisk: Det meste tyder på at den eoliske dialekten i tida før Homer fremdeles hadde bevart digamma – *Ű* (/w/) – i anlyd, mens denne lyden allerede var falt bort i jonisk. Disse to forskjellene mellom eolisk og jonisk har selvfølgelig stor betydning for vokalsammenstøt i verset, som prinsipielt ikke er tillatt i greske versemål – den første vokalen må elideres hvis den er kort, og forkortes hvis den er lang. Dermed måtte mange formler modifiseres i tiden kort før Iliaden og Odysseen blei skrevet ned. I de enkleste tilfellene kan bortfalt *Ű* i begynnelsen av et ord erstattes med en *n* i slutten av forrige. Men Hoekstra påviser at lydforandringene også har bevirka mer radikale forandringer av formlene. Et viktig poeng, som vi skal vende tilbake til, er at dette viser tradisjonens vilje og evne til å forandre på sine formler og sitt språk. Dette står i

kontrast til Milman Parrys – og andre oralisters – påstand om at tradisjonen er svært konservativ:

*It is obvious that one poet could never have created this entire series of formulae. He may be credited with a few of them; but even in making these few formulae, how came he never to make more than one of a particular metrical value for a given person? (Parry 1971:18)*

Men Hoekstras analyse viser at nettopp i perioden like før Homer har det skjedd store forandringer i det episke språk. Og vi vet fra andre muntlige tradisjoner at det poetiske språket kan variere sterkt fra en dikter til en annen.

Hainsworth er en annen Homerforsker som har vært opptatt av å finne en definisjon av formelbegrepet. Hainsworth påstår i boka *The Flexibility of the Homeric Formula* fra 1968 at Parrys definisjon – «et uttrykk brukt regelmessig for å uttrykke en essensiell idé under de samme metriske forhold» – var brukbar for å definere studieobjektet «navnepitetformler», men at den ikke uten videre kan generaliseres. Han tar utgangspunkt i det han kaller «mutual expectancy», dvs. tendensen visse ord har til å opptre sammen. Det ene ord suggererer det andre. Men han får problemer straks han må definere hva han mener med «ord». Dette problemet er særlig prekært hos Homer, fordi hans språk er så spesielt. Homerforskeren Bowra sa (1926:26):

*Homer's language can never have been spoken by men. It contains too many alternative forms, too many synonyms, too many artificial forms for it to be in any sense a vernacular.*

Homer har for eksempel to måter å si «fire» på, den eoliske formen *piwsure* som passer i heksameteret foran konsonant, og den attiske formen *tevssare* som passer foran vokal. Det er åpenbart ingen semantisk forskjell mellom disse to ordene, men kan vi av den grunn regne dem som ett og samme ord? Er to synonymer som står i komplementær metrisk distribusjon ett og samme ord? Navnepitetformlene utgjør et idealtilfelle fordi man uten for store problemer kan påstå at deres essensielle idé er den person de refererer til. På andre områder er det vanskeligere å utkrystallisere den essensielle idéen – alle ordene i formelen kan være funksjonelle. Og som vi har nevnt er det også i idealtilfellet navn pluss epitet ikke uten videre riktig å påstå at epitetet er uten semantisk funksjon, siden frierne tydeligvis er uvillige til å kalle Odyssevs for *poluvmhiti* 'rådsnar'.

Jeg kunne gått gjennom en hel rekke formelteorier som er blitt framsatt, men det ville bli slitsomt i lengden, og ville dessuten forutsette en mengde greske



eksempler. Men dersom vi legger til side formelbegrepet, og nøyer oss med «gjentakelse», så har vi fremdeles det problemet at Homer gjentar seg selv mer enn andre diktere – og ikke bare mer enn andre antikke eposdiktere som f.eks. Apollonius fra Rhodos. Det ser ut til at denne hellenistiske epikeren unngår å gjenta seg selv – det er ingen grunn til å hevde med Parry at Apollonius har forsøkt å skape et homerisk formelsystem uten å lykkes. Men Homer gjentar seg selv også mer enn muntlige diktere i andre episke tradisjoner som er blitt studert. Som Hainsworth sier, forblir Homer et meget spesielt tilfelle, til tross for at stadig nye episke tradisjoner undersøkes. Man har forsøkt å knytte dette til heksameteret, og man har påstått at det er det rigide meteret som den greske episke tradisjonen holdt seg til, som har ført til at dikteren trengte mer hjelp, mer hvile – som han skaffa seg ved gjentakelsene – enn hva som er nødvendig i episke tradisjoner med et mindre krevende metrum. Men det faktum at den homeriske metrikk er mye mer komplisert enn versemål i andre tradisjoner, er kanskje heller en indikasjon på at Homer er noe annet, at Iliaden ikke er et muntlig dikt, *composed in performance*.

Selvsagt var det naturlig at Parry og andre forskere som ble oppmerksomme på at gjentakelser var et fenomen som var felles for Homer og levende, muntlige, episke tradisjoner, tenkte at dette var et trekk som kunne brukes for å vise hvorvidt et dikt var blitt til ved bruk av skrift eller ikke. Man kan forstå at de forsøkte å finne en grense, at de påstod at et dikt måtte være muntlig diktning dersom andelen formel oversteg en viss prosentandel. Men nettopp for denne typen påstander er det avgjørende å ha et nøyaktig definert formelbegrep. I motsatt fall faller alle forsøk på å beregne formelandelen til marken. For oss andre er det kanskje ikke så viktig om vi kan enes om en definisjon. Og når det gjelder forholdet mellom andelen formel og sannsynligheten for en muntlig tilblivelse, så er det ikke sikkert at forholdet er så enkelt som Parry og andre forskere i hans tradisjon har påstått. Sosialantropologen Jack Goody har faktisk påstått det motsatte (se f.eks. 1987:99). Han har særlig undersøkt muntlig diktning i Ghana og hevder at den er mye mindre prega av gjentakelser enn Iliaden og Odysséen. Han mener dette kan forklares ved å anta at skriften spilte en rolle i de homeriske diktenes tilblivelse. Kanskje er det typisk nettopp for skriftlige diktverk som er blitt til med bakgrunn i en muntlig fortellertradisjon at de tar fatt i trekk som finnes i den muntlige tradisjonen, og forsterker og formaliserer dem. Goody foreslår at dette også kan forklare framveksten av enderimet så vel som allitterasjonen. Alle disse tre fenomenene kan i sin utarbeidde form være skriftlige utviklinger av trekk som fantes i muntlig diktning, men ikke i den utstrekning og ikke så gjennomført som de senere gjør. Skriften kan simpelthen ha forårsaka et formelens tyranni liksom

det rimets tyranni som Boileau (*Art poétique* I.33-34) sier dikteren må overvinne:

*Au joug de la raison sans peine elle fléchit  
Et loin de la gêner, la sert et l'enrichit.*

Klarer så Homer å utnytte dette formelens tyranni til sitt diktverks fordel? Som vi har sett har det vært uenighet om dette. I antikken var det ingen tvil, i middelalderen leste man ikke Homer, i renessansen foretrakk man Vergil, med romantikken ble Homer plassert tilbake der han hører hjemme, før tyske akademikere igjen begynte å irritere seg over hans gjentakelser og selvmot-sigelser og reduserte vår dikter til et filologisk problem. Wilamowitz kommenterte (1884:381):

*Homer is zur zeit kein viel gelesener dichter mehr [ ... ] Homer is eine macht, aber eine überwundene. Selbst die philologen kennen ihn meist so schlecht wie die frommen die bibel. Aber die homerische frage is populär. [ ... ] Der «gebildete» fühlt sich verbunden in der einen oder andern weise dazu stellung zu nehmen.*

Heldigvis har man igjen begynt å interessere seg for Iliaden og Odysséen som diktverk. Og hvis vi går bort fra det syn at formelen er et mekanisk hjelpemiddel for dikteren, et middel for å skape korrekte heksametere, og snarere ser på det som et virkemiddel, en talemåte, en retorisk figur som dikteren bruker for å gi sitt epos den rette heroiske patos, så er det kanskje ikke så rart at begrepet unndrar seg definisjon. Som Hainsworth har vært inne på, forsøker moderne formelforskning intet mindre enn å si noe om hva som foregår i dikterens hode mens han forfatter sitt epos. Det er kanskje ikke å forvente at vi skal kunne si noe definitivt om dette.

## BIBLIOGRAFI

- Austin, Norman (1975) *Archery at the Dark of the Moon*. Berkeley.
- Bowra, Maurice (1962) «Style» i Wace and Stubbings (edd.) *A Companion to Homer*. London.
- Goody, Jack (1987) *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge.
- Hainsworth, Bryan (1968) *The Flexibility of the Homeric Formula*. Oxford.
- Hoekstra, Arie (1965) *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes*. Amsterdam.

Lamotte, Houdar de (1714) *Discours sur Homere*. Paris.

Lord, Albert (1960) *The Singer of tales*. Cambridge.

Parry, Milman (1971) *The Making of Homeric Verse*. Oxford.

Perrault, Charles (1692-97) *Parallèle des anciens et des modernes*. Paris. Nytt opptrykk, Geneve 1979.

Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von (1884) *Homerische Untersuchungen*. Berlin.

## EPISKE KUNSTFORMER – ET METODOLOGISK PROBLEM

Eirik Welo

Det greske eposet har en innholdsside og en uttrykksside. Jeg skal her primært snakke om uttrykkssiden, om den måten Homer møter oss på. Den som leser Homer på gresk, vil legge merke til visse uregelmessigheter ved hans språk, språklige friheter som går tapt i enhver oversettelse, i motsetning til formlene: Heller ikke norsk har midler til å gjengi Homers språk i den mangfoldighet det viser seg i Iliaden og Odysseen, og hvis man forsøkte, ville resultatet nok fortone seg underlig. Det homeriske språket er nemlig et kunstspråk, hvilket i denne sammenhengen vil si et språk som i særlig grad er egnet til å lage daktyliske heksametre med. Hvorvidt det homeriske språket kan sies å være et episk språk, avhenger av definisjonen av episk diktning: språket fungerer som medium for mange sjangre: læredikt, hymner, genealogier. Heltediktet må allikevel sies å innta en spesiell plass i arkaisk gresk poesi, dokumentert for oss gjennom Homers to lange dikt om episoder under og etter Trojakrigen.

Homers språklige mangfold deler seg i tre hovedgrupper: for det første bruker han den joniske dialekten som på hans tid ble talt på kysten av Lilleasia og på noen av øyene i Egeerhavet. Denne dialekten utgjør hovedsjiktet i hans språk og regnes også som det øverste laget i en tenkt stratigrafi over det episke språket. Den andre hovedgruppen innenfor det episke språket består av ord fra andre greske dialekter, primært eolisk og arkado-kyprisk. Disse ordene utgjør et eldre lag i kunstspråket og er derfor arkaismer, sett i et historisk perspektiv. Hvordan Homer oppfattet dem, er selvfølgelig et annet spørsmål. Den tredje gruppen består av ordformer som ikke finnes i noen gresk dialekt utenfor det episke språket. Dette er de såkalte kunstformene, altså ord man kunne mistenke for å ha blitt laget nettopp for å kunne brukes i heksameterpoesi. Å plassere denne gruppen kronologisk i forhold til de andre elementene i Homers språk er vanskelig, ettersom man ikke har noe korrelat til dem utenfor dette språket. Klassifiseringen av formene er også vanskelig ettersom gruppen består av morfologiske anomalier som ofte kun har det felles at de er unormale. Kunstformene utgjør altså en slags restklasse: Alle ord som ikke er enten joniske eller arkaismer, kan være kunstformer. Et problem her utgjør selvfølgelig hybrid-dannelser av typen *nhvessi*, dat. pl. av *nau`i* 'skip'. Stammen er jonisk, endelsen eolisk. Men dette er strengt tatt bare nok et eksempel på hvordan det episke språket som system skaper størst mulig variasjon ved hjelp av de enkelte elementene det består av. Så fort et ord eller en bøyning er etablert som en

mulighet i det episke språket, kan bruksområdet for nettopp dette ordet eller bøyningen utvides langt utover det opprinnelige. Den metriske motivasjonen, som jeg mener er nødvendig for dannelsen av kunstformer i Homers språk, kan variere. På grunnlag av ett fellestrekk kan man allikevel klassifisere dem: Alle kunstformer er analogisk dannet: de har alle et mønster enten i eller utenfor det episke språket.

Hvordan man grupperer kunstformene er imidlertid ikke problemet her, snarere hvordan man tolker dem, altså hvilken posisjon og funksjon man tilkjenner dem som gruppe i forhold til de andre, tidligere nevnte elementene som utgjør Homers språk, eposets uttrykksside. Jeg vil her belyse noen tolkningsproblemer knyttet til kunstformene i de homeriske diktene. For det første vil jeg ta for meg spørsmålet om deres tilblivelsestidspunkt, for det andre deres distribusjon i heksameteret, for det tredje deres plass i det språklige systemet som kunstspråket utgjør, for det fjerde deres metriske og litterære funksjon. Jeg vil avslutte med å peke på videre problemer ved bruken av Homer i komparativ eposforskning.

Kunstformene er, som tidligere nevnt, i hovedsak analogisk dannet. Dette innebærer at de står i et etterligningsforhold enten til andre grupper av ord innenfor det episke språket eller til grupper av ord utenfor det episke språket. Ut fra dette vil det fremgå at den eneste mulige datering må basere seg på en kronologisk gruppering av modellordene. Også dette er imidlertid lettere sagt enn gjort. Kunstformenes heterogene natur som gruppe antyder at heller ikke modellordene utgjør noen særlig enhetlig gruppe. Såfremt det ikke kan sannsynliggjøres at fremveksten av kunstformene er motivert av en annen, ytre faktor, er man tvunget til å konkludere med en type polygenese for deres del: Kunstformene har, en for en, entret det episke språket, motivert av metriske behov i det enkelte tilfelle. Dette er posisjonen formelforskeren Arie Hoekstra (1965) inntar, når han forklarer ordformen *neva~*, akkusativ pluralis av ordet for 'skip', som en forkortelse av *nh`a~*, tvunget frem fordi den episke sanger ønsket å bruke formelen i en annen posisjon enn den opprinnelig hadde. Dette er slett ingen usannsynlig teori, men den har den konsekvens at det verken er mulig eller nødvendig å se kunstformene som en gruppe som utgjør et særskilt element i det episke språket. Ettersom det er sannsynlig at flytting av formler er en variasjonsmulighet som har stått til disposisjon ikke bare for vår episke sanger, Homer, men også for hans forgjengere og deres forgjengere igjen, blir det dessuten ikke mulig å trekke særlig bastante kronologiske slutninger med hensyn til kunstformene: Enhver kunstform må forstås i sammenheng med den umiddelbare metriske omgivelse som skapte den. Ett ord kan ha kommet inn i tradisjonen i år 1400 f.Kr., et annet i år 725 f.Kr., og i de fleste tilfeller vil man

ikke være i stand til å bestemme noe sannsynlig tidspunkt. En slik synsmåte tilkjenner også formlene stor vekt i utviklingen av det greske eposet.

Men denne forklaringsmodellen fungerer ikke for alle kunstformer, og man spør seg derfor om det ikke kunne tenkes en annen forklaring. Ta for eksempel formene *a[ndre~* og *ajnevre~*, som blir diskutert i Berg/Lindeman (1992). Begge er nominativ pluralisformer av det greske ordet for 'mann', *a[nhvr*. Av disse to variantene, som begge opptrer hyppig i Homers to dikt, er den første, *a[ndre~*, klart den «riktige» rent språkhistorisk: Den andre formen, *ajnevre~*, opptrer utelukkende hos Homer og i senere Homer-påvirket poesi. Følgelig skulle man ønske å forklare *ajnevre~* som resultatet av modifisering, altså flytting, av en eller flere formler som tidligere hadde inneholdt den riktige formen, *a[ndre~*. Dette er imidlertid ikke mulig: Metrikken i det homeriske heksameteret tillater oss ikke å sette inn den riktige formen *a[ndre~* i noen av de formlene som inneholder kunstformen *ajnevre~*. Den naturlige konklusjonen blir, som Berg (1978) har hevdet, at den greske episke tradisjonen må ha gjennomgått en metrisk overgang fra et eldre metrum som kunne godta *a[ndre~* i de formlene der man finner kunstformen *ajnevre~*, til det heksameteret vi kjenner, der det i mange tilfeller er umulig å restituere den riktige formen *a[ndre~* i mange formler.

Ettersom en slik metrisk overgang må ha omfattet og påvirket hele det episke språket, er det fristende å postulere kunstformenenes opprinnelse nettopp i denne metriske overgangen. En slik teori gir tilfredsstillende resultater for bøyningen av 'mann', *a[nhvr*, og fordelene er at kunstformene, i tråd med sin monogenese, viser seg virkelig å utgjøre en gruppe, som har sitt utspring i en grovt daterbar, historisk utvikling. Hver kunstform må fremdeles behandles for seg, men området man leter i er mindre enn tidligere, ettersom hypotesen går ut på at overgangen fra proto-heksameter til homerisk heksameter faller sammen med den episke tradisjonens overgang fra eolisk til jonisk dialektområde. En slik hypotese for kunstformenenes tilblivelse har også fordeler fremfor uverifiserbare, men utbredte argumenter om at det homeriske heksameter, slik vi kjenner det, er så vanskelig å bruke at dikterne var tvunget til å finne på kunstformer for å få versene til å gå opp. I og med at det er så vanskelig å plassere kunstformene i en bestemt periode av eposets historiske utvikling, er de forskere (f.eks. Ruijgh 1985) som hevder at heksameteret har vært uforandret siden førmykensk tid (første halvdel av det annet årtusen f.Kr.) tvunget til å godta at enhver kunstform kan ha blitt del av det episke språket på ethvert tidspunkt i en periode på nesten tusen år. Dette tvinger dem igjen til å ta stilling til en viktig problemstilling som gjelder forholdet mellom Homer, den greske episke tradisjonen og eventuelle levende muntlige tradisjoner, nemlig: Er bruken av

kunstformer typisk for muntlig diktning i faste versemål? Hvis kunstformene har kommet inn i det episke språket i løpet av en periode på tusen år, utgjør da den greske tradisjonen en anomali i forhold til andre kjente muntlige tradisjoner?

Det er to svar på dette: Det ene er at kunstformer er en mulighet i alle former for muntlig diktning i faste versemål. Det andre er at versemålet i det greske eposet er så vanskelig å beherske at fremveksten av kunstformer så å si var uunngåelig. Dikterne ville ikke klare å lage heksametre uten. Å vurdere det første svaret er en oppgave for sammenlignende eposforskere. Å motbevise det andre svaret på gresk grunn er umulig ettersom Homer gjennom sin enorme påvirkningskraft har trukket grensene for hvordan det er mulig å skrive heksameterpoesi på gresk for all senere tid. Senere greske epikere skriver rett og slett i Homers språk. Men det er et poeng at den latinske heksametertradisjonen stort sett klarer seg uten kunstformer av den typen Homer så flittig bruker.

Jeg vil nå gå over til problemet med kunstformenenes distribusjon, altså deres systematiske plassering på bestemte steder i verset. Det at kunstformene har en tendens til å dukke opp på bestemte steder i heksameteret, har flere Homerforskere pekt på, særlig Karl Meister i sin bok *Die homerische Kunstsprache* fra 1921. Jeg skal ikke trette dere med flere detaljer om heksameteret, bare nevne at de foretrukne steder for kunstformer er helt i begynnelsen av verset og omkring midten, i den fjerde av de seks metriske føttene heksameteret er bygd opp av. Nettopp denne systematiske distribusjon av kunstformer burde være et problem for dem som sverger til enten formelmodifisering eller heksameterets vanskelige struktur som forklaringsmodell: Hvorfor er heksameteret, som metrisk sett er nokså jevnt bygget opp, så vanskelig akkurat på disse stedene? I et tidløst plan, basert på det homeriske heksameteret slik vi kjenner det, er dette spørsmålet vanskelig å besvare. Innenfor en metrikkhistorisk tilnærming vil et sannsynlig svar være at heksameterets forgjenger nettopp på disse punktene adskilte seg i særlig grad fra sin etterfølger. Det var på disse stedene i verset at overgangen fra proto-heksameter til homerisk heksameter førte til størst forandring. Igjen ser vi at det er mulig å knytte fremveksten av kunstformer til en bestemt overgang i den episke tradisjonens historiske utvikling.

Det finnes imidlertid viktige motargumenter til den type konklusjoner som jeg trekker her. For det første er kunstformene, i tråd med sin analogiske dannelsesmåte, strengt tatt ikke til å skille fra andre analogisk dannede ord. Noen kunstformer kan være analogier som på et eller annet tidspunkt har tilhørt en eller annen gresk dialekt. Der dette er tilfelle, må man selvfølgelig vurdere «kunstformen» snarere som en dialektform og gruppere den sammen med

gruppen av arkaiske dialektord hos Homer. Betegnelsen kunstform fortjener kun de ordene som man med sikkerhet kan forutsette har blitt dannet innenfor det episke språket av metriske grunner. Et tredje problem i forbindelse med kunstformene, er deres posisjon i forhold til de øvrige elementene i det episke språket. Ut fra det jeg har sagt ovenfor synes kunstformene som gruppe å utgjøre en innovasjon som er tett knyttet til en annen viktig innovasjon i den greske eposetradisjonen, nemlig den metriske overgangen fra proto-heksameter til homerisk heksameter. Men denne fortolkningen er ikke mulig for dem som benekter at denne overgangen har funnet sted. Prosodiske sekvenser av typen / – ≈ – /, altså en kort stavelse mellom to lange, er ikke tillatt i det homeriske heksameter på noe tidspunkt av dets senere utvikling fra Homer. Motstanderne av en metrisk overgang i den episke tradisjonen, er tvunget til å godta at kunstformer som er dannet for å unngå denne sekvensen, kan ha entret tradisjonen mange generasjoner før Homer. Ettersom de ikke er i stand til å tidfeste oppkomsten av kunstformer i den greske episke tradisjonen nærmere, er de tvunget til å godta dem som en del av tradisjonen. En mulighet som kan ha eksistert for episke sangere i tusen år, må nødvendigvis defineres som en tradisjonell mulighet. Dette er viktig, ettersom det bestemmer bildet av den greske episke tradisjonen før Homer. Det vil selvfølgelig være mulig å argumentere for at språklige utviklinger i løpet av perioden fra førmykensk tid til Homers tid kan ha ført til en oppblomstring av kunstformer. Man kunne for eksempel tenke på et fenomen som bortfallet av intervokalisk *-h-* eller *-j-*, med påfølgende kontraksjoner av vokalene. Denne type språkendring ville forandre mange ords metriske struktur, med mulige påfølgende omdannelser. Selv om man ikke godtar Bergs (1978) eller andres metrikkhypoteser, kan man altså se fremveksten av kunstformer i Homers språk som en radikal innovasjon, hvem som nå måtte ha ansvaret for den, Homer selv eller hans umiddelbare forgjengere. Denne innovasjonen vil imidlertid være vanskelig å motivere: Motstanderne av en metrisk overgang i den greske episke tradisjonen hevder tross alt at greske aoider hadde sunget i det samme versemål i tusen år. Hvis Homers forgjengere klarte seg uten kunstformer, hvorfor skulle han skape dem i den grad han gjør?

Et vesentlig poeng i diskusjonen om kunstformene i det greske eposet og deres posisjon i det episke språket som helhetlig system er spørsmålet om deres forhold til formlene. Ettersom dette også er et meget omfattende spørsmål, har jeg ikke mulighet til å gå nærmere inn på det her, men det bør nevnes at kunstformer og formler, hvordan man enn skal definere dem, er tett knyttet til hverandre. Homer foretrekker i mange tilfeller å danne en kunstform fremfor å restrukturere en formel, altså bytte om på ordenes rekkefølge. Til tross for



Hoekstras (1965) og Hainsworths (1968) konklusjoner om formlenes fleksibilitet, synes nettopp det at formlene er «bundet språk» å veie tyngre enn en eventuell motvilje mot å danne rene kunstord. At denne viljen til å bevare tradisjonell uttrykksmåte strekker seg langt utover vår forestillingsevne, viser det faktum at Homer for å bevare formelen *davkrua leivbwn* ‘i det han felte tårer’, kapper hodet av verbet *leivbw* ‘jeg feller’ når han er tvunget til å bruke formelen med ordet for ‘tåre’ i entall. Da heter det *davkruon ei[bwn]*, betydningen er den samme, men *ei[bw]* dukker opp som kunstform av verbet *leivbw*. Jeg tviler på at noen moderne dikter ville kunne tillate seg en slik omgang med språket.

Mitt fjerde poeng i dag er spørsmålet om kunstformenes funksjon. Ut fra det jeg har sagt ovenfor, vil det være åpenbart at jeg mener at kunstformene i utgangspunktet har en metrisk funksjon: De er dannet for å lette overgangen fra proto-heksameter til homerisk heksameter. Men det er også klart at det vil være i overkant reduksjonistisk å hevde at dette er deres eneste mulige funksjon. For det første kan tradisjonselementer ha ulike funksjoner på ulike plan, for det andre kan funksjoner endre seg: Sekundære funksjoner kan utvikle seg ved siden av de primære, eller rett og slett fortrenge primærfunksjonen. En ting både tilhengere og motstandere av en metrisk overgang i den greske episke tradisjonen har felles, er at begge anerkjenner at kunstformene har en overveiende metrisk funksjon. Kunstformene fyller områder i verset som ikke er dekket av «riktige» former. Et klart eksempel her er bøyningen av ordet for ‘hode’, på gresk *kavrh*: genitivsformen av dette ordet finnes i fire forskjellige utgaver som alle er semantisk identiske. Alle formene har imidlertid ulik metrisk struktur. I tillegg sørger genitivsformen av synonymet *kefalhv*, ‘hode’, for nok en metrisk variant som ikke er dekket av genitivsformene til *kavrh*. Både mengden av ulike former og det faktum at ingen av dem er metrisk likeverdige antyder at det i rekken *kratov*~, *kravato*~, *kavrhto*~, *karhvato*~, befinner seg en eller flere kunstformer. Slike rekker av ord med lik betydning, men ulik metrisk struktur, er gode eksempler på den mangfoldighet som det episke språket inneholder. Mangfoldigheten kan oppnås også uten kunstformer, men slike overfylte paradigmer er et godt sted å lete etter dem.

Kunstformene har altså en udiskuterbar metrisk funksjon, men også andre funksjoner har blitt trukket inn for å forklare eller legitimere deres tilstedeværelse. Det er her særlig snakk om kunstformenes litterære funksjon: I følge Alfred Heubeck (1981) sørger både kunstformene og arkaismene i Homers språk for å understreke diktets litteraritet, så å si. De elementene som rent lingvistisk skiller seg klarest fra poetens og tilhørernes dagligspråk, tydeliggjør også avstanden mellom den heroiske verden som diktene beretter om, og

dagliglivet. Diktenes høytidelige, ikke-dagligdagse idiom står i et direkte forhold til deres legendariske innhold. Heubeck tar i denne sammenheng også avstand fra hypotesen om at den episke tradisjonen gjennomgikk en fase på eolisk dialektområde før den nådde Homers Jonia. De eoliske dialektformene i Odysseen og Iliaden er lånt fra eoliske nabodialekter nettopp med det formål å skille eposets språk fra det joniske dagligspråket tilhørerne selv snakket, og deres tilstedeværelse hos Homer forklares i et rent synkront perspektiv. Men sett i sammenheng med den bestemte distribusjonen av både kunstformer og arkaismer i heksameteret, er det tvilsomt om en analyse som kun vektlegger disse elementenes litterære funksjoner, har truffet det rette. Amerikaneren William Wyatt (1992) har sett de ulike dialektformene i Homers språk som uttrykk for en nasjonal tendens i det åttende århundres greske samfunn. Han hevder at «a national epic required a national language», men det er tvilsomt på den ene siden om Homers dikt virkelig var tenkt som de nasjonalepos de endte opp med å være, og på den andre siden om Homers språk virkelig er et nasjonalspråk. Ord fra den doriske dialektgruppen er meget dårlig representert hos Homer, så man kan stille spørsmålsteget ved grunnlaget for Wyatts slutninger. Som Wyatt påpeker, er det selvfølgelig viktig å huske på at dialektene er tett knyttet til sjangre i gammelgresk litteratur, men det er vanskeligere å vurdere om denne dialektbestemte sjangerbruken kan forstås i et nasjonalt gresk perspektiv. Skal man først se etter kunstformenenes litterære funksjon, synes de bedre å la seg forstå under Heubecks synsvinkel enn under Wyatts.

Det er også viktig å være klar over at spørsmålet om språklige elementers litterære funksjon er tett knyttet til mottakernes forventninger, i dette tilfelle de som lyttet til eposet. Tar man med i beregningen de avstander som skiller oss fra nettopp disse lytterne, både i tid og i kultur, gir det seg selv at mulighetene for feilslutninger er store. Et metodologisk grunnproblem for alle som jobber med tradisjonell diktning og tradisjonsstoff generelt, er selvfølgelig hvordan man konstruerer tradisjonen. Dette problemet er åpenbart til stede i spørsmålet om kunstformenenes systematiske status: Strengt tatt har vi jo bare mulighet til å observere dem i et smalt utvalg representanter, nemlig de restene av gresk episk poesi som to tusen års mer eller mindre tilfeldig overlevering har gitt oss i hende. Ut fra disse konstruerer vi så tradisjonen, fri eller fast. Vi er altså henvist til ikke bare å forklare Homer ut fra Homer, slik aleksandrinerne ville, men også å forklare tradisjonen bak ham ut fra hans dikt. De ekstreme standpunktene er lette å få øye på: På den ene siden kan man ta utgangspunkt i Minna Skafte Jensens (1989:84) uttalelse om at «i en muntlig episk tradisjon nærer hverken publikum eller sanger noget ønske om originalitet.» Under en slik synsvinkel kan man trekke svært vidtrekkende slutninger om det førhomeriske epos ut fra

Iliaden og Odysseen. Den motsatte tilnærming vil selvfølgelig hevde at Homer er så særpreget i forhold til sine forgjengere at deres ansikter er ugjenkallelig visket ut av historien. Basis for begge oppfatninger er Homers dikt. Det springende punkt er i hvilken grad de diktverk som trekkes frem som paralleller til Homer, virkelig er paralleller. Albert Lord (1960) betoner i sin bok om Homer som muntlig poesi, *The Singer of Tales*, at den formeløkonomi som Parry betegnet som typisk for tradisjonell diktning, måtte studeres på individplanet: Hver poet ville gjøre et utvalg av forskjellige fraser og formuleringer han hørte og på denne måten skape sitt personlige formelsystem. Selvfølgelig kan man også forestille seg bruken av kunstformene hos Homer på denne måten. Vi har ingen garanti for at hans språklige system representerer noen flertallsversjon av tradisjonen. Vitenskapsteoretisk er det selvfølgelig også et poeng at ettersom vi for en stor del kjenner den greske episke tradisjonen gjennom Homer, vil ønsket om å konstruere en svært fast tradisjon være sterkt. For det er bare gjennom en fast og konservativ tradisjon at forskningen kan få viten om eposet før Homer.

Til sist vil jeg forsøke å peke på noen forutsetninger for bruken av det greske epos i sammenlignende eposstudier. For det første er det åpenbart nødvendig med grundige lingvistiske og filologiske undersøkelser av språkssystemene i levende muntlige tradisjoner, slik at man kan få fastere grunn under føttene når det gjelder spørsmålet om hvorvidt de episke kunstformene hos Homer er eksempel på et typisk eller utypisk trekk ved muntlig versdiktning. Slike undersøkelser vil klart berike studiet av Homer, i den grad de gir argumenter for eller mot kunstformenenes tradisjonalitet. På den annen side må slike undersøkelser forsøke å klarlegge forholdet mellom poetisk språkbruk og «vanlig» språkbruk (hvis noe slikt finnes), hvordan nye ord dannes både i poetiske tradisjoner og i dagligspråket. Det greske epos kan være et godt eksempel på slike prosesser, men er knapt nok i stand til på egen hånd å gi det endelige svaret på disse interessante spørsmålene.

### BIBLIOGRAFI:

- Berg, N. (1978) «Parergon metricum: der Ursprung des griechischen Hexameters», *Münchener Studien zur Sprachwissenschaft* 37:11-37. Dettelbach.
- Berg, N. og Lindeman, F. O. (1992) «The etymology of Greek *au\o~* and *Od. 19.327 austalevo~*: Homeric Metrics and Linguistics - a Question of Priority», *Glotta* 70:181-196. Göttingen.
- Hainsworth, B. (1968) *The Flexibility of the Homeric Formula*. Oxford.

- Heubeck, A. (1981) «Zum Problem der homerischen Kunstsprache», *Museum Helveticum*. 38:65-80. Basel.
- Hoekstra, A. (1965) *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes. Studies in the development of Greek epic diction*. Amsterdam.
- Lord, A. (1960) *The Singer of Tales*. Cambridge.
- Meister, K. (1921) *Die homerische Kunstsprache*. Leipzig.
- Ruijgh, C. (1985) «Le mycénien et Homère» i Davies, A. M. og Duhoux, Y. (edd.) *Linear B : A 1984 Survey*: 143-190. Louvain-la-Neuve.
- Skaftø Jensen, M. (1989) «Homer og teorien om mundtlighet» i Andersen, L. (red.) *Homerstudier*: 71-101. København.
- Wyatt, W. (1992) «Homer's linguistic forebears», *Journal of Hellenic Studies*: 167-173. London.

## HVA SLAGS EPOS ER AENEIDEN?<sup>1</sup>

Egil Kraggerud

Det antikke epos er mangfoldig. En altomfattende genrestemmelse er vanskelig og kanskje ikke så fruktbar. Det vi idag velger å kalle et epos innenfor den antikke litteratur, er i mer enn én forstand dikt av et visst format, om guder, helter og hele folk.

Horisonten veksler, fra et enkelt storverk, en ekspedisjon, en krig til en livssaga, en slektssaga, en bys eller et lands skjebne. At krig og konflikt går igjen, sier seg selv. I eldre tid er det en distanse i tid til stoffet, men dette er ingen lov. I den hellenistiske periode tar eposet for seg samtiden, helst panegyrisk og med fremstående hærførere som hovedaktører.

Eposets art bestemmes av det stoff som tas opp; det plasserer diktet blant andre episke dikt. Aeneide-stoffet var der lenge før Vergils epos var påtenkt. Det dreiet seg om en kvasi-historisk tradisjon, vi vil si legendarisk. Hovedpersonen var nasjonens anefar, den trojanske fyrste Aeneas. Fra det 3. århundre, senest, hadde romerne som en del av sin offisielle historie en forbindelse med Troja. Den trojanske helt Aeneas (gr. *Aijneiva~*) hadde samlet de overlevende trojanere og lagt ut på let etter nytt land. Det førte ham stadig lenger vestover i Middelhavet. Romerne adopterte den landflyktige og plasserte målet for hans ferd i Latium. Det hadde også vokst frem en tradisjon om kamper i det nye land før trojanerne fikk etablert seg. Stoffet ble behandlet mange ganger av historikerne. Selv Vergils samtidige Livius har Aeneas-tradisjonen i begynnelsen av sitt historieverk *Ab urbe condita*: 'Fra Romas grunnleggelse av'. Vi har bevart en bred utforming av stoffet hos den greske historiker, Dionysios fra Halikarnass (bok 1), også han en samtidig av Vergil. Det er et stoff som formelig roper på en epiker. Det hører hjemme i den heroiske tidsalder som Hesiod kilte inn før jernalderen (*Verk og dager* 156 ff.); det er en sjøverts ekspedisjon og gjelder et folks skjebne, og det har en leder med en episk forhistorie; selve ferden følges av en krig. Det hele har et klart formål, etableringen av en ny eksistens, en type beretning som går igjen som

---

<sup>1</sup> En senere engelsk versjon av denne artikkelen vil inneholde litteraturhenvisninger og en litteraturliste. Artikkelen er en videreføring av min studie av fortalen til 3. Georgica-bok (selve teksten med oversettelse finnes som del II av Appendikset): «Vergil Announcing the Aeneid. On Georgics 3.1-48» i: H.-P. Stahl (ed.), *Vergil's Aeneid. Augustan Epic and Political Context*, London 1998:1-20.

koloniseringsberetninger fra det 6. århundre av. Min påstand er at Vergil fra første ferd var klar over hvilket potensiale dette stoffet hadde rent genre-historisk, at det muliggjorde en integrering av de viktigste arter og forbilder i den episke kunst.

Min tese i denne artikkelen er at Vergil antyder denne genreintegrerende siden, foruten i selve diktet, i to programmatisk-partier der de ulike genre-aspekter kommer mer eller mindre eksplisitt til uttrykk. Det dreier seg til dels om undertekster av det slag som er *sat sapienti*: den lærde leser vil forstå. De to partiene er markert som I og II i appendiks: Aeneidens innledning (I) og omtalen av den episke plan i Georgica 3. (II). Gjennomgåelsen er forsøksvis gruppert under oppsummerende rubrikker:

**1. Det arkaiske stadium: Nostos-eposet Odysséen [~A. 1.1-4: *virum ... Troiae qui etc.*] og krigseposet Iliaden [~A. 1.1 (*arma*) + 5a (*multa quoque et bello passus*)] forent til et hele med begynnelse, midte, slutt (det «kykliske» ideal) med tidsenhet og flashback-teknikk.**

Vi nøster trådene i den genrehistoriske orden og begynner med Homer. Vergils forhold til den homeriske diktning har vært en hovedsak i vårt århundres Vergilforskning. Temaet har vært stort og fruktbart, men det har til tider gått litt over stag, f.eks. i forhold til genreaspektet. I min studietid lærte vi at Aeneiden bestod av en «odysseisk» og en «iliadisk» halvdel. Det er ikke galt, langt ifra, men det må modifiseres og ikke minst suppleres. Den beste veiviser til det homeriske er eposets prolog, gjerne kalt «proømiet» (gr. *prooimion*), smlgn. tekstene med oversettelse i Appendiks I. Alt de to første ordene i Vergils Aeneide viser til de to homeriske dikt: «Krig (*arma*) og en mann (*virum*) jeg besynger.» Aeneas' ferd fra Troja gir ikke bare en konvergens med Odysséen, men med en hel episk subgenre, nostos-eposet, etter det greske *novsto~* 'hjemferd'. Da de greske fyrster skulle hjem fra Troja, fikk nærmest hver enkelt sin minneverdige ferd. For noen var forholdene hjemme det store spørsmål – for Odyssevs på Ithaka, for Agamemnon i Mykene –, andre havarerte – Aias –, eller flakket om i det vide og brede, Menelaos og Odyssevs selvsagt, noen ble utvandrere og havnet på Kreta, Idomenevs, andre i Italia, Diomedes. Epikeren Agias fra Troizen samlet en rekke nostoshistorier. Da ser man en forskjell til Aeneidens type: Aeneas' ferd er ved første blick en utferd, ikke en hjemferd. Nostos-eposet fremstår hos Vergil som migrasjons-epos. Men Vergil bevarer en navlestreng til den eldste genretradisjon: Han visste for det første at begrepet *novsto~* først sekundært betyr 'hjemferd', det betyr egentlig ganske enkelt

‘ferd’. For det annet har han en paradoksal avsløring i ermet: Aeneas’ ferd er *likevel* en hjemferd, viser det seg, ikke på individplanet, men i kollektiv forstand; de landflyktige følger en dunkel profeti: «Søk eders gamle moder» (*Aen.* 3.96). Det åpenbarer seg at slektens ane i tidenes morgen utvandret fra Etruria til det nordlige Lilleasia. Det trojanske *folk* vender dermed tilbake til sitt gamle fedreland.

Nostosdiktningen med Odysseén i spissen er med rette tydelig som bakgrunn: Det falne Troja er utgangspunktet overalt. Det er til og med en tilnærmet synkroni: Aeneas ligger litt etter «i løypa», siden han først må bygge seg en flåte, men så går ferden en slags Odyssevs-rute. Men i forhold til Odysseén har Vergil krympet selve reiseberetningen, fire sanger (*Od.* 9-12) er blitt til én, den tredje. Begge helter er målrettet, men vektleggingen er ulik. I proømiet fokuserer Vergil på ankomststedet alt i linje 2 («kom skjebnebestemt til Italias laviniske strender»). Den farefulle siden av ferden berøres bare i et underordnet partisipp i v. 3 og 4. I Odysseéns fortale dominerer reiseaspektet frem til der selve eposhandlingen begynner med den havarerte Odysseus på Kalypsos øy: Det dreier seg ikke som i *Aeneiden* om han som «kom frem» (med *venit* som hovedverb), men han som «flakket om» (*plavgcqh*) Odysseus er litt av en globetrotter og foregriper de første joniske geografer, mens han kjemper for å overleve. Det er bare ett geografisk begrep i Odysseéns fortale: Troja. Tilhøreren vet at Odyssevs’ mål er Ithaka; det som ligger i mellom, er en skremmende verden full av merkverdige vesener og stammer, mytens eventyrlige verden. I *Aeneiden* er den samme verden formelig kartlagt, mytens hav er blitt *mare nostrum*. De to poler, utgangspunkt og mål, står altså klart frem i *Aeneide*-fortalen, og især zoomes målet inn: *Italia* og den *laviniske* kyst.

Med vers 5 er vi nådd dit hvor proømiet tar opp igjen den iliadiske siden av det homeriske: «Mangt fikk han lide dessuten i krig ... » – her er det en cesur, midt i vers 5 – så langt går nemlig selve den handling som omfattes av *Aeneidens* 12 bøker, for eposet slutter der Aeneas’ hovedmotstander Turnus dør. Da er også krigen over.

På dette punkt kan vi prøve å gjøre opp vårt homeriske bestikk, så å si. Den tradisjonelle dichotomi som anvendes på *Aeneiden*, med en odysseé-halvdel fulgt av en iliade-halvdel, er ikke alt. Det ligger innebygget i Vergils eposhandling en form for stillingtagen og respons til hele det arkaiske epos bygget på Troja-sagnkretsen. *Iliaden* er jo ikke, som man skulle tro av eposet tittel («Ilion-sangen/-diktet»), et epos om *hele* Trojakrigen, men om en fase, henimot slutten, bygget rundt Achillevs’ internkonflikt med hærlederen Agamemnon, «syng gudinne om vreden»; det dreier seg kort om denne vredes følger, om dens metamorfose til legitim krigsfaktor omsider, etter Patroklos’ død, og om

vredens avslutning. Det er et suverent grep, suverent også på den måten at Homer bygger inn i sin korte tidsramme meget av det som ligger forut for eposets egen tid og om krigen generelt. Og helhetsperspektivet var i sannhet mangfoldig, fra Paris som skjønnhetsdommer, via 10 års beleiring spekket med livfulle episoder. Iliaden selv gir avkall på det meste, også på det dramatiske klimaks om hvordan Troja falt. Når det gjelder den greske hærs tilbakevenden fra Troja, konsentrerer Homer seg i Odysséen helt om én fremstående helt. Men like meget som antikken beundret dette mesterskap i konsentrasjon og menneskelig fokusering, ønsket man å supplere Homer ut fra den rikholdige tradisjon slik at krigen mellom grekere og trojanere kunne fremstå som en full krønike. Vergil er seg denne helhet bevisst; blant annet har han en mesterlig delberetning om Trojas fall i 2. bok, og i 1. bok beskriver han kampene ved Troja slik de var fremstilt på Junotemplet i Karthago ut fra en slik utvidet horisont. Men et av de viktigste fortellertekniske grepene fra Odysséen, *in medias res*-teknikken med flash-back-fortelling i form av heltens egen beretning om hva som har hendt ham, er etterlignet av Vergil. Men et hoved-inntrykk når man analyserer Vergils forhold til den arkaiske greske myteverden med de to homeriske tinder, er at krønikehelheten er en integrert del av Vergils epos; Aeneiden er beretningen om en ekspedisjon fra dens utgangspunkt til et naturlig slutt punkt. I Odysséen mangler jo forhistorien om hvordan Odyssevs kom med på ekspedisjonen, og hans rolle under beleiringen, og erobringen av Troja gis knapt, stykkevis og rekapitulerende. Oppgaven måtte også bli forskjellig all den stund Aeneiden er historien om én ferd, ikke om en tur-retur som Troja-ekspedisjonen var det. Den andre store forskjellen vi ser er forholdet til *krigen*. Grekerne Troja-ekspedisjon var et krigstog for å bekriige en motstander. Aeneas' ferd er i prinsipp og utgangspunkt en fredelig utvandring. Krigen er påtvunget de landflyktige trojanere og representerer et tragisk tilbakeslag. Det gir Vergils krig et annet fortegn. Vi ser det alt i proømiet med vekten på lidelsen, trojanerne, som følger et guddommelig reisebud, fremstår med engang som den angrepne part.

For å konkludere om det homeriske: Aeneide-handlingen restituerer i lyset av genrehistorien en narrativ helhet; Vergil forener Homers kunstneriske grep, tidsforkortning og flashback med det grekerne forsto som et kyklisk hele.

**2. Det hellenistisk-moderne (1): *Eros-temaet*** i a) Apollonios Rhodios' *Argonautika* (med Medeia~Jason-forholdet) og b) (antagelig) i Naevius' *Bellum Poenicum* [~G. 3.1-7, især 6-7], ikke som vei til målet, men som en retardasjon.



Når Vergil virkeliggjør de homeriske komponenter i form av en mytehelhet, er han på linje med det fremste hellenistiske epos, Apollonios fra Rhodos' *Argonautika* (fra midten av 3. årh.). Det handler om argonautenes ekspedisjon for å hente det gyldne skinn ved Svartehavet. Hva dette eposet savnet, var en overbevisende indre struktur, dvs. stigningen: Eposet er to store reiseberetninger, bygget rundt målet, erobringen av det gyldne skinn. Dette er ikke stedet for å behandle Vergils forhold til Apollonios. Det finnes en lang rekke viktige forskningsbidrag som har belyst dette. Men en virkelig omfattende moderne undersøkelse mangler riktignok. Har vi nevnt forholdet til Apollonios, har vi innenfor vår genrehistoriske synsvinkel et opplagt hovedpoeng å gjøre rede for, Vergils gjeld til ham som kjærlighetsepiker. På det område hadde Apollonios tilført eposet noe vesentlig; det er ikke så meget erobringen av det gyldne skinn som interesserer ham i den sentrale tredje bok av eposet; det er Jasons hjelper, kongsdatteren Medeia og hennes våknende eros i den forbindelse. Apollonios tar alle kunstens midler i bruk for å skildre og diagnostisere kjærligheten som den sentrale faktor. Der skaper han unektelig epoke uten at vi dermed skal overbetone hans rolle i genrehistorien. Det blir klarere når vi leser Vergils Dido-beretning hvor Vergil tydelig nok har tatt utfordringen fra Apollonios. Vergil kan samtidig se sitt kjærlighetstema i et vidt litteraturhistorisk lys. Det erotiske hørte med til eposet fra de eldste tider. Det var den forfløyne Helena som var bak hele trojanerkrigen. Og Iliade-handlingen utløses av en krangel om retten til det attraktive krigsbytte, piken Briséis. Og hva nostoshelten angår, var det ingen som forlangte at han skulle leve årevis i forsakelse selvom han gråter av lengsel etter den hjemlige arne. Kalypso hadde stor glede av Odyssevs som samboer, Nausikaa svermer for ham, og hans forhandlinger med Kirke foregår i hennes seng. En seksasketisk Aeneas ville muligens ha falt i Augustus' smak, men var ikke særlig i pakt med skildringen av de mest berømte langsveisfarende helter.

Men for å vende tilbake til vår særlige tese: Hvor har vi egentlig den erotiske side av det episke i våre fortale-tekster? Nå er det ikke sagt at alt er like tydelig markert i de to programmatisk utsyn. Apollonios åpnet sin 3. bok med å anrope kjærlighetsdiktnings muse. Vergil er mer subtil. Jeg er fristet til å si at han til å begynne med er en bevisst hemmelighetskremmer med det erotiske perspektiv. Deri ligger en egen slags vektlegging av temaet.

Det er ingen direkte referanse til erotiske forviklinger som del av Aeneas' opplevelser og fortredeligheter i Aeneide-proømiet. Men Vergil har et par genresignaler i den retning i *Georgicas* presentasjon av emnet (Appendiks II); der regner han først opp temaer fra gresk mytologi som er forslitt og ikke kan friste en romersk epiker, slike som Herakles' bravader, Apollos fødsel på Delos,

Pelops' kappkjøring, men ved de avviste helter er det erotiske fremhevet. Først er det tale om Herakles' kjærlighet til Hylas som førte til at helten ble akterutseilt på argonautertoget («Hvem skrev om Hylas ei dikt, den unge»), og Pelops' kappkjøring («Hippodameia og ham som er prydet med elfenbensskulder,/ Pelops, den skarpe med spann») gjaldt hans utkårne Hippodameia som er fremhevet.

Også Aeneiden inneholder en klar nok antydning om kjærlighetstemaet som skal komme, om leseren vet å ta merke av hentydninger. Straks etter proømiet er det i Aeneiden i vers 12 en scenemarkering ennå før handlingen er i gang. Karthago nevnes nest etter Roma med en museanropelse imellom. Den genrebevisste vil tenke på den første romerske epiker Naevius' epos om 1. punerkrig. Det er bare få fragmenter bevart, men da eposet var intakt i antikken, var man klar over Vergils gjeld til det. Det er på det rene at Naevius bragte Aeneas og Karthagos grunnlegger Dido sammen; kanskje førte han det dårlige forhold mellom byene tilbake på det brutte forhold mellom de to. Er hypotesen riktig, fikk Aeneideleseren et signal om kjærlighetstemaet alt med navnet Karthago. Når Vergil ikke bragte det inn i selve proømiet, er det fordi det er et sidespor, en handlingsmessig retardasjon og ikke får være noe mer. I pakt med dette gjør han innenfor den handlingsmessige retardasjonen Dido til en tragisk skikkelse med begynnelse, midte og slutt. Medeia-Jason-forholdet er ikke tragisk i selve Apollonios' epos, men først i det lengre perspektiv på gresk grunn (Euripides' *Medeia*).

**3. Det hellenistisk-moderne (2): myten som *grunnleggelse* (gr. *ktivsi*: Apollonios Rhod.)** [~A. 1.5b-6 (og G. 3.36) + A. 1.33] ikke bare av en ny by (Lavinium), men – som forsoning – en ny stamme (*genus Latinum*) som åpner for den videre historie.

Aeneide-proømiet slutter ikke med Aeneas' krig midt i vers 5; de 2 1/2 vers som står igjen, sprenger eposets handlingsramme og kan vanskelig overvurderes i vår sammenheng: (Mangt fikk han lide dessuten i krig,) til (lat. *dum*) han grunnla sin by og/ ga sine guder i Latium bo. Latinernes stamme/ oppstod og Albas senat og dertil det opphøyde Roma.

Som det ses av syntaksen, er Aeneas' lidelse i krigen underordnet et mål som gjelder for alt som skjer (*dum* med konjunktiv): Siktet er å grunnlegge en by for mennesker og guder. Byen er signalisert alt i vers 2: Lavinium, den eldste sentralby i Latium, som i løpet av de siste tiår er blitt bedre arkeologisk kjent for oss. Lavinium lå ved Numicus-elven noen kilometer opp fra kysten. En

tradisjon tilbake til det 5. årh. fortalte at trojanere under Aeneas hadde landet her og grunnlagt byen med dens latinske felleskultur.

Vergil følger en ny genrehistorisk kurs her: Vi forlater den iliadiske ramme. I Iliaden var Hektors død og begravelse slutten. Alle visste for såvidt hva som fulgte: Trojas fall. *Aeneiden* ender med Turnus' død. Så følger, det skjønner vi, ikke fiendebyens fall – den spares –, men grunnleggelsen av den nye by. Dette viktige mål ligger utenfor handlingsrammen. I det perspektiv må vi inkludere slutten av vers 6: *genus unde Latinum*, ordrett 'hvorfra latinerslekten (stammet/ oppstod)'. Også dette fremtidsperspektivet blir signalisert ut fra en gudescene i siste bok. Hva Vergil mener, er at Aeneas' og hans folks bosetning leder til en ny latinerslekt, en forening av de gamle innbyggere med trojanerne; fienden utslettes altså ikke eller slavebindes som i det arkaiske epos, men blir, i et konstruktivt perspektiv, til en ny etnisk størrelse som grunnlaget for den videre utvikling. Bygrunnleggelsen konstituerer nasjonen. Ved å inkludere dette i proømiet, sier dikteren at den senere historie ikke er eposet uvedkommende, men tvertimot at den episke handling først og fremst må ses i lys av kommende mål. I pakt med sagnet selv kan *Aeneiden* sees som et grunnleggelsesepos; begrepet *condere* er sentralt og gjentas sist i den utvidede innledning i vers 33: «Så svær en oppgave var det å grunnlegge den romerske nasjon».

Grunnleggelseseposet er en episk subgenre fra hellenistisk tid, da dikterne hadde sans for det etiologiske; de fører steder og tradisjoner tilbake til opprinnelsen. Den samme Apollonios skrev flere episke dikt, antagelig ikke så lange, hvor grunnleggelse eller ny bosetning var det sentrale. Vi har lite eller ingenting bevart utenom titler som *Alexandreias grunnleggelse*, *Rhodos' grunnleggelse*, *Knidos' grunnleggelse*; i hvert fall de siste dreide seg om migrasjoner som førte til ny etablering i fremmed land. Apollonios' dikterkollega Kallimachos behandlet i sin hymne 2, til Apollon, utvandringen under gudens ledelse fra øya Thera til Kyrene i Libya hvor folket og guden fikk et nytt hjem. Vergil er influert av nettopp det diktet i prologen til *Georgica* III. Slik antyder han at Aeneas' utvandring nettopp under guden Apollons ledelse vil bli et viktig tema i det kommende epos. Apollon er altså en hovedgud blant de trojanske guder som bringes inn i Latium.

**4. Det hellenistisk-moderne – romerske (3):** Aeneas-myten innleder den romerske historie, og *Aeneiden* er dermed et historisk epos som Ennius' *Annales* [~ *Aen.* 1, 7] (*unde ... Albanique patres atque altae moenia Romae*). Cf. historien som profeti i 1.257-296; 6.756-853; 8.626-670.

Som nevnt vil 'grunnleggelse' for Vergil si noe langt mer enn å bygge en by; byen betyr en ny folkestamme, eller som han sier i vers 33 som jeg viste til i foregående avsnitt: *Tantae molis erat Romanam condere gentem*. En analogi til denne type grunnleggelse er moderne skapelsesteori med «the big bang», med den viktige implikasjon at det er en kontinuerlig skapelsesprosess, alt senere er en virkning av opprinnelsen. Slik er den videre utvikling i den romerske historie bestemt av den første grunnleggelse; Alba Longa og Roma vokser frem fra den første grunnleggelse i en mektig organisk vekst. De albanske fedre er opphavet til det romerske senat. Det høye Roma innbefatter byens hele senere historie. Hvis noen skulle ha trodd at myten kun var myte, så erkjenner man, om ikke før, så i hvert fall i proømiets siste line at det må tenkes radikalt annerledes. Myten er historie, den betyr grunnlaget og retningen for det som kommer. Vergils historiefilosofi er ikke så ulik Aristoteles' entelechi-tanke: Det er dyp indre sammenheng i vekst, utvikling og historie. Den såkalte myte lot seg ikke i Aeneas' tilfelle avgrense som en periode for seg. Cato den eldre, som skrev et historisk verk *Origines* om Italias byer, begynte med de mytiske grunnleggere. Den største romerske epiker før Vergil, den Homerinspirerte Ennius, følger sine mer eller mindre samtidige prosahistorikere når han skriver nasjonens historie fra og med trojaneren Aeneas for å ende sitt store krønike-epos med sin egen samtid. Men så langt vi kan se ut fra det fragmentariske materiale, spilte ikke Aeneas noen stor rolle. Ennius' *Annales* var et Roma-epos i stor patriotisk bredde. Hva det manglet var en sentralskikkelse, som Achillevs, Odyssevs, Jason; det var et heroisk epos i mer kollektiv forstand. De to ting, Romas mektige ekspansive historie og én sentralskikkelse, var ikke lett å forene. Vergils konsept var en løsning på dette problem. Det er et dristig grep å bygge et omfattende Roma-perspektiv inn i Aeneas-myten. Vergil benytter nær sagt enhver anledning til å gjøre handlinger og navn historisk gjennomslående. Spesielt har han tre innbyrdes svært ulike profetier som arter seg som general-utsyn over Romas historie og ender opp med samtiden som tyngde- og høydepunkt. Da lar han seg inspirere av partier i Iliaden hvor også Homer har løst på sin snevre handlingsramme: der Priamus og Helena mønstrer de greske heltene på valen fra Trojas murer (3. sang), der Thetis bringer et skjold fra smedguden til sønnen Achillevs med bilder fra en verden utenfor den nære krigsvirkelighet (18. sang) og endelig der Poseidon forteller om Aineias' slekt og åpenbarer en fremtid for den (20. sang). Vergil perspektiverer den romerske historie i sine utsyn slik at hans egen samtid fremstår som den store oppfyllelse av Aeneas' gjerning. Når proømiet slutter med å nevne det høye Roma, er det riktignok utenfor eposets egen tidsramme, men Romas hele historie befinner

seg likevel innenfor historien i lys av den organiske sammenheng. Vergils epos er derfor også et historisk epos og tar opp i seg Ennius' nasjonalepos *Annales*.

**5. Det hellenistisk-moderne – romerske (4):** Aeneas slår bro – via Romas historie og Julierslekten – til Augustus. Eposet er dermed *panegyrisk* [~ G. 3.10-48] og en typologisk speiling av augusteisk samtid; ikke minst fullender den nye *conditio* Aeneas' opprinnelige på et høyere plan.

Det som var hovedsaken for Ennius, at Roma ble verdensmakt gjennom Hannibalkrigen og oppgjøret med det makedonske rike, er klart og synlig inkludert også i *Aeneiden*s historiske perspektiv; forskjellen er at Vergil har et nytt og større samtidskapittel å føye til. Og dermed kommer jeg til den siste mosaikksteinen i bildet av *Aeneiden* som genreintegrerende epos. Ut fra eposets åpning kan vi bare ane at denne siste siden er vesentlig for *Aeneiden*; den ble imidlertid spilt ut for full musikk i Georgica-partiet. Der fremstår det lovede kommende epos (i min tolkning *Aeneiden*) ikke minst som et panegyrisk Augustus-epos. Denne tolkningen av *Aeneiden* vekker følelser og reaksjoner i den moderne *Aeneide*-forskning. Det panegyriske er for svært mange negativt ladet: misbruk av retorikk, tegn på et forkvaklet sinn, på ufrihet og tyranni. Vi vil gjerne ha de store antikke diktere trygt i vårt bilde – Pindar og Horats, Kallimachos og Vergil – og følgen blir ofte skjev eller feilaktig fortolkning.

Antikken hadde imidlertid et åpent øye for god og dårlig panegyrikk. Dikteren Choerilos' dikt om Alexander var skrekkeksemplet. Og vi på vår side glemmer at panegyrikken lever, enten det er i konfirmasjoner, ved fødselsdager, eller som nekrologer i Aftenposten. Man må være en forstokket misantrop for ikke å se at lovtalen kan være en del av sannheten selv når den ganske ensidig er konsentrert om godsidene og håpet. For det finnes også en panegyrikk som kan løfte. *Aeneiden* minner i hvert fall meg en del om den gode panegyrikk som kommer til uttrykk ved fredsprisutdelinger, den er ikke *hele* sannheten, men er på sitt beste en stor delsannhet som det er verdt å takke for og å satse videre på. Og ikke å forglemme: Selve synliggjørelsen kan inspirere den som mottar lovtalen. Håpet er at det kan gå noen gode troll i ordene selv om de skulle skyte over målet.

Det panegyriske epos eller de panegyriske innslag i episk diktning var det litterært interesserte publikum vel fortrolig med. For oss er det meste gått tapt. Jeg skal ikke gjennomgå alt vi kjenner i den romerske litteratur; romerne overtok en genre som var vokst frem fra Alexander av og som trivdes godt under hans etterfølgere. En av disse panegyriske samtidsepikere synes vi at vi kjenner litt bedre, takket være Cicero, grekeren Archias som kom til Roma i

102. Archias skrev om Marius' seier over kimbrerne, han fikk familien Lucullus som mecén og beskrev sin patrons krig mot Mithridates. Cicero håpet på sin side å få ham til å skrive om seg, men måtte til slutt gjøre det selv. I Georgica-partiet setter Vergil fullt lys på den panegyriske siden av sin kommende Aeneide. Han gjør det blant annet med bruk av et pindarisk bilde, hvor diktverket sammenlignes med en tempelhelligdom (v. 16). I dette templet skal den nye seierherre, som overgår alle seierherrer ved de greske leker, plasseres i midten. Det gjøres da også i Aeneiden, delvis sammen med byen Roma, i samtlige tre profetiske partier. Når Vergil gjorde det som den naturligste ting innen rammen av et Aeneas-epos, skyldtes det hva man fra hans synsvinkel må kalle et merkelig lykketreff som han måtte ha vært blind og døv for ikke å utnytte ved behandlingen av Aeneassagnet: Octavian – Augustus var adoptiv-sønn av C. Julius Caesar og hadde fra sin første politiske opptreden arvet Caesarnavnet. Lenge alt hadde slekten, *gens Iulia*, ført sitt stamtre tilbake til Alba Longas grunnlegger Julus (Vergil med gresiserende *I* og som et 3-stavelses ord: *Iulus*), Aeneas' sønn, Venus' barnebarn. Romerslektens grunnlegger og Julierættens anefar var én og samme homeriske helt. Mytens leder og samtidens leder hører hjemme på samme slektstre. Den første grunnlegger speiler den nye grunnlegger av Roma som fullender nasjonens fødsel på et høyere plan.

Det er på tide å oppsummere. Aeneiden er et *genos*-integrerende epos i den forstand at det reflekterer og opptar innenfor sin narrative helhet en prestisjetung genres viktigste typer og viser til tradisjonens hovedverker. Dette kommer programmatisk til uttrykk i de to introduksjonspartier; med ulike aksenter antydes alt her genretradisjonene i sum før disse folder seg ut i selve eposet der den episke diktningens potensiale virkeliggjøres nærmest maksimalt i et organisk og samvirkende hele. Det er ganske suverent. Romersk diktning nådde aldri høyere i dristig originalitet.

## APPENDIKS

### Tekster:

#### I. Aeneiden 1.1-7 (= Proœmium)

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris  
Italiam fato profugus Laviniaque venit  
litora, multum ille et terris iactatus et alto  
vi superum, saevae memorem Iunonis ob iram;*

5

*multa quoque et bello passus, dum conderet urbem  
inferretque deos Latio; genus unde Latinum  
Albanique patres atque altae moenia Romae.*

‘Krig og en mann jeg besynger som engang flyktet fra Trojas kyst og kom skjebnebestemt til Italias laviniske strender: hårdt ble han prøvet til lands og på hav gjennom mektige krefter, grunnen var jo en nådeløs Juno, ubøyeelig harmfull. Mangt fikk han lide dessuten i krig, til han grunnla sin by og ga sine guder i Latium bo. Latinernes stamme oppstod og Albas senat og dertil det opphøyde Roma.’

(E.K.)

[Cf. *Odysséen* 1.1-9

Sangmø, fortell om hin rådsnare helt som flakket så vide, da han til sist hadde styrtet i grus det hellige Troja. Mangen en by fikk han se og merket seg folkenes lynde. Mangen en sjelekval døyet han titt på sjø, når han fristet selv å berge sitt liv og frelse seg hjem med sitt mannskap. Dog sine kampfeller frelste han ei, så gjerne han ville; ti de fikk døden som lønn for sin dårskap og gudløse frekkhet såsom de slaktet og åt den strålende himmelguds okser, solgudens fe, og hjemkomstens dag tok han fra dem for alltid.

(P.Ø.)]

## II. Georgica 3, 1-48

La oss så synge om deg, store Pales, deg, feirede gjeter, gud fra Amphrysus's strøm, og lycéiske skoger og elver.

Alle de øvrige sanger som lett kunne grepet ens hjerte, er alt fortersket forlengst: Hvem er ukjent med Eurysthevs's hardhet,

hvem gikk vel glipp av den illgjetne helten Busiris's alter? 5

Hvem skrev om Hylas ei dikt, den unge, om Leto på Delos, Hippodamea og ham som er prydet med elfenbensskulder, Pelops, den skarpe med spann? En vei må forsøkes hvor også jeg kan meg hevde og seirende 'fly fra leppe til leppe'.

Jeg vil ta med meg musene hjem ifra Helikons fjelltopp; 10 jeg som den første det gjør om livet forunnes meg langt nok; slik vil jeg bringe til deg iduméiske palmer, du hjemby Mantua, hvor jeg vil reise et tempel av marmor på vollen nær inntil Mincius' løp der den renner så mektig i sakte

buktning avsted og kranser med smidigunt siv sine bredder.

15

Midt i det hele blir Caesar plassert som byggverkets herre.  
Ham til ære vil jeg triumferende, smykket med tyrisk  
purpurrød drakt, styre hundrede vogner og firspann ved  
elven.

Hellas vil mann av huse for min skyld forlate Alphéus,  
Nemeas lund for Molorchus og tevla i løp og i boksing. 20

Smykket med løv av den skårne oliven om hodet jeg ønsker  
gaver å bringe. Alt nå vil jeg gjerne ta festprosesjonen  
frem til det hellige bygg og se ungokser slaktes som offer,  
scener som kommer og går ved kulissenes dreining og  
hvordan

teppet av purpur til slutt heises opp med britannerne  
innvevd. 25

Jeg vil i gull og i pureste elfenben skildre på porten  
kampen mot Ganges's folk og Quirínus's seirende våpen,  
dernest en Nil som strømmer for fullt og bølger av strid og  
søyler som reiser seg høyt med skipenes stavner av bronse.

Asias byer jeg føyer så til, de betvungne, Niphates' 30  
tap og parter som stoler på flukt og piler skutt bakut;  
dernest et dobbelt trofé som er tatt fra forskjellige fiender,  
dobbelt triumf over slagne nasjoner på hver sine kyster.

Her skal så statuer stå i det pariske marmor, livaktig  
sten: Assáracus' ætt og Jupiters stamtre med slektens 35  
feirede menn, fader Tros og den kynthiske stifter av Troja.

Usalig Nid går i frykt for hevners gudinner, Cocytus'  
skremmende flod og Ixíons umåtelige hjul med de slanger  
som omkring ham seg snor og den uovervinnelige stenblokk.  
La oss imens finne frem til dryadenes urørte skog og 40  
fjellbeiteland – din krevende bønn og befaling, Maecenas.

Intet min tanke begynner av stort uten deg. Så våkn opp da,  
nøl ikke mer! Med veldige rop blir jeg kalt av Cithaeron,  
og av Taÿgetus' hunder på jakt, Epidaurus som temmer  
hester, og skogen fordobler hvert rop med drønnende gjenlyd.

45

Siden engang skal jeg aksle det verk å synge om Caesars  
heftige kamper og bære hans navn med ry gjennom tiden,  
likeså vidt som Caesar står fjernt fra Tithonus's fødsel.

*Te quoque, magna Pales, et te memorande canemus  
pastor ab Amphryso, vos, silvae amnesque Lycae.*



<i>Cetera, quae vacuas tenuissent carmine mentes, omnia iam volgata: quis aut Eurysthea durum aut illaudati nescit Busiridis aras?</i>	5
<i>Cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos Hippodameque umeroque Pelops insignis eburno, acer equis? Temptanda via est, qua me quoque possim tollere humo victorque virum volitare per ora.</i>	10
<i>Primus ego in patriam mecum, modo vita supersit, Aonio rediens deducam vertice Musas; primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas et viridi in campo templum de marmore ponam propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat Mincius et tenera praetexit harundine ripas.</i>	15
<i>In medio mihi Caesar erit templumque tenebit; illi victor ego et Tyrrio conspectus in ostro centum quadriiugos agitabo ad flumina currus. Cuncta mihi Alpheum linquens lucosque Molorchi cursibus et crudo decernet Graecia caestu.</i>	20
<i>Ipse caput tonsae foliis ornatus olivae dona feram. Iam nunc sollemnis ducere pompas ad delubra iuvat caesosque videre iuencos vel scaena ut versis discedat frontibus utque purpurea intexti tollant aulaea Britanni.</i>	25
<i>In foribus pugnam ex auro solidoque elephanto Gangaridum faciam victorisque arma Quirini atque hic undantem bello magnumque fluentem Nilum ac navali surgentis aere columnas; addam urbes Asiae domitas pulsumque Niphaten fidentemque fuga Parthum versisque sagittis et duo rapta manu diverso ex hoste tropaea bisque triumphatas utroque ab litore gentes.</i>	30
<i>Stabunt et Parii lapides, spirantia signa, Assaraci proles demissaeque ab Iove gentis nomina Trosque parens et Troiae Cynthius auctor. Invidia infelix Furias amnemque severum Cocyti metuet tortosque Ixionis anguis immanemque rotam et non exsuperabile saxum.</i>	35
<i>Interea Dryadum silvas saltusque sequamur intactos, tua, Maecenas, haud mollia iussa; te sine nil altum mens incohat. En age segnis rumpe moras; vocat ingenti clamore Cithaeron Taygetique canes domitrixque Epidaurus equorum, et vox adsensu nemorum ingeminata remugit.</i>	40
	45

*Mox tamen ardentis accingar dicere pugnas  
Caesaris et nomen fama tot ferre per annos,  
Tithoni prima quot abest ab origine Caesar.*

# LUKRETS' OM VERDENS NATUR SOM HELTEDIKT

**Knut Kleve**

Det er opplest og vedtatt at *De rerum natura* er et læredikt. De som har ytret betenkeligheter p.g.a. diktets episke trekk, kan telles på én hånd. De siste femti år er det faktisk bare tre av dem.<sup>1</sup> En typisk presentasjon av Lukrets finner vi på vaskeseddelen i siste Lukretsutgave fra 1992 i *The Loeb Classical Library*.<sup>2</sup>

Tørt og saklig presenteres verkets didaktiske innhold. Lukrets' hensikt er å befri menneskene for frykt, frykt for gudene og frykt for døden. Det gjøres i seks bøker (7415 vers) ved å presentere Epikurs naturlære: alt kan forklares materialistisk, som et resultat av atomenes bevegelser i det tomme rom. Plikt-skyldigst nevnes i forbifarten Lukrets' «opphøyede diktning» og at «verket utmerker seg ved forfatterens glød og poesi.» Men det er av underordnet betydning i forhold til verkets didaktiske karakter.

Presentasjonen minner til forveksling om fremstillinger jeg selv har skrevet om Lukrets. Jeg var bare opptatt av de opplysninger diktet kunne gi om Epikurs filosofi og levde i sikker forvissning om at *De rerum natura* var et læredikt.

Rett før jul hadde jeg en augustinsk omvendelse. Stedet var kantinen i HF-bygget og røsten Øivind Andersens: «Kunne ikke også Lukrets høre hjemme på

---

<sup>1</sup> Murley 1947, Hardie 1986, Mayer 1990. Jfr. Skard 1962, s. 108.

<sup>2</sup> Rose & Smith 1992:

Lucretius ... is the author of the great didactic poem in hexameters, *De Rerum Natura* (*On the Nature of Things*). In six books compounded of solid reasoning, brilliant imagination, and noble poetry, he expounds the scientific theories of the Greek philosopher Epicurus, with the aim of dispelling fear of the gods and fear of death and so enabling man to attain peace of mind and happiness.

In Book I he establishes the general principles of the atomic system, refutes the views of rival physicists, and proves the infinity of the universe and of its two ultimate constituents, matter and void. In book 2 he explains atomic movement, the variety of atomic shapes, and argues that the atoms lack colour, sensation, and other secondary qualities. In book 3 he expounds the nature and composition of mind and spirit, proves their mortality and argues that there is nothing to fear in death. Book 4 explains the nature of sensation and thought, and ends with an impressive account of sexual love. Book 5 describes the nature and formation of our world, astronomical phenomena, the beginnings of life on earth, and the development of civilization. In Book 6 the poet explains various atmospheric and terrestrial phenomena, including thunder, lightning, earthquakes, volcanoes, the magnet, and plagues.

The work is distinguished by the fervour and poetry of the author.

et epos-seminar?» Ta og les, *tolle lege, tolle lege*.<sup>3</sup> Og jeg tok og leste Lukrets på ny og så det jeg før ikke hadde sett: *De rerum natura* var et helte-dikt.

Poesien som i *The Loeb Classical Library* er en bisak, skal vi nå gjøre til en hovedsak, særlig de grandiose innledningene til bøkene. Verket vil da endre karakter.

Jeg siterer Lukrets i oversettelse. Til grunn for oversettelsen ligger Sparres norske og Madsens danske gjendiktning.<sup>4</sup> Flere vers har jeg likevel oversatt selv, når jeg mente Sparre og Madsen ikke var presise nok for vårt formål.

I 1, 926-934 uttaler Lukrets seg om sin diktning (og de samme versene bruker han siden om igjen som innledning til fjerde bok: 4, 1-9):

Jeg vandrer inn i Pierias<sup>5</sup> fjerneste trakter hvor ingen  
fot før min har trådt. For en fryd som den første å drikke  
vann av urørte kilder, å plukke de vårlige blomster  
for så å binde en herlig krans av dem til min panne,  
en som musene aldri før har gitt noen annen!<sup>6</sup>  
Først fordi jeg gir kunnskap om viktige emner og trofast  
prøver å frigjøre sjelen for overtros tyngende lenker,  
og for det annet fordi mitt dikt behandler det dunkle  
lysende klart og beånder det hele med musenes skjønnhet.<sup>7</sup>

Cyril Baily som i sin store kommentar har samlet århundredenes Lukrets-visdom, hevder at Lukrets føler seg så spesiell fordi han skriver et filosofisk læredikt: «Philosophy is an unusual subject for poetry»<sup>8</sup>. Men han må innrømme at de greske filosofene Parmenides og Empedokles hadde skrevet filosofiske læredikt før. Allikevel, mener Bailey, ingen *romersk* dikter hadde skrevet om filosofi før!

Hvis Bailey har rett, er Lukrets ikke bare en desinformant, men også en løgner. Men det er han ikke.

Lukrets kjenner godt Empedokles, som faktisk er hans dikteriske forbilde. I 1, 730 sier han om Empedokles:

Intet så underbart, intet så rikt, nei, intet så hellig!

---

<sup>3</sup> Augustin, Bekjennelser 8,12,29.

<sup>4</sup> Sparre 1978, Madsen 1998.

<sup>5</sup> Musenes hjemland.

<sup>6</sup> Lottomillionærer er ikke som andre millionærer!

<sup>7</sup> I *Ecce homo* drøfter Nietzsche spørsmålene «Warum ich so klug bin» og «Warum ich so gute Bücher schreibe».

<sup>8</sup> Bailey 1950, s. 759.

Men Lukrets kjenner også godt en *romersk* dikter, Ennius, som hadde skrevet to filosofiske læredikt: *Epicharmus* om naturen, og *Euhemerus* om religionens opprinnelse. Ennius er faktisk også hans dikteriske forbilde. Etter å ha sitert fra Ennius' historiske epos *Årbøkene* (*Annales*) sier Lukrets:

Slik lød Ennius' sang. Blant romerne ble han den første  
som fra Helikon, musenes fjell, fikk hentet seg kransen.  
Den skulle holde seg frisk fra slekt til slekt i vår hjemland.

(1, 117-119)

Det er altså knapt fordi han skrev et filosofisk læredikt Lukrets føler seg så spesiell. Hvorfor han gjør det, håper jeg blir klart i løpet av foredraget.

Tittelen *De rerum natura* (*Om tingenes natur* eller *Om verdens natur*) kan se ut som tittelen på et læredikt. Men ikke nødvendigvis. Tittelen kan også være en særlig hyldest til mesteren, Epikur. Hans greske hovedverk, som er gjenfunnet i Herculaneum, hadde nemlig samme tittel, på gresk *peri physeos*.

Men det er ikke sikkert *De rerum natura* er Lukrets' egen tittel. De to hovedhåndskriftene har ingen tittel, og de Lukrets-fragmenter som nylig er funnet i Herculaneum, hjelper oss heller ikke. Lukrets rakk antagelig ikke å fullføre diktet, noe vi kommer tilbake til, og tittelen kan være et påfunn av den første utgiver, muligens Cicero. Tittelen kan f.eks. være hentet fra 1, 24-26 hvor Lukrets ber om Venus' bistand til sin diktning:

Trygt jeg håper på deg, at du vil stå ved min side  
når jeg forsøker å smi mine vers om naturen<sup>9</sup> for vennen  
Memmius<sup>10</sup> ...

Cicero er den første vi kjenner som omtaler Lukrets, og han nevner heller ingen tittel. Cicero skriver til broren Quintus som har lest Lukrets i Gallia:

Lukrets' dikt har, som du skriver, mange lysende eksempler på  
dikterbegavelse, men også megen lærdom. Men mere når vi sees.

(*Ad Quintum Fratrem* 2,9,3)

---

<sup>9</sup> *de rerum natura*

<sup>10</sup> Diktet er dedisert til Memmius, forresten en ordentlig drittsekk.

Det finnes dessverre intet referat fra brødrenes samtale i Roma, men jeg vil gjerne betrakte mitt foredrag som et lite ekko fra Cicero. Det er de dikteriske avsnitt som skal trekkes frem, og lærdommen tre i bakgrunnen.

Lukrets innleder diktet med en anropelse av Venus:

Mor til Aeneas' ætt, alle guders og menneskers glede,  
yppige Venus!

(1, 1-2)

Anropelse av en guddom, som oftest én eller flere muser, er karakteristisk for heltediktet, men også for lærediktet, så anropelsen kan ikke avgjøre diktets genre for oss. Det samme gjelder versemålet. Heksametret brukes i begge genrer, både heltedikt og læredikt.

Venus er naturligvis intet tilfeldig valg. Hun er en gammel romersk fruktbarhetsgudinne som ble identifisert med Aphrodite, og var i mytologien romernes mor («mor til Aeneas' ætt»). Ved å anrope Venus uttrykker Lukrets sin samhörighet med romerne, og han ville her fått mesteren Epikurs bifall. Lukrets' samtidige, den greske filosof Filodem, sier i sin bok *Om fromheten* som også er funnet i Herculaneum, at Epikur anbefalte sine tilhengere å delta i hjembyens kultus selvom man naturligvis som epikureer hadde et langt mere avansert syn på gudene enn den gemene hop.<sup>11</sup>

Lukrets fortsetter med en hyldest til Epikur i 1, 62-79. Her fremtrer Epikur, for å bruke Eiliv Skards ord, «i form av en romersk feltherre som fører en seierrik krig mot uhyret *religio*, som drar ut i verdensaltet og vender tilbake i triumf, mens,» legger Skard til, «den historiske Epikur, slik som vi kjenner ham gjennom hans brev, var en sykelig, dempet og fredelig mann.»<sup>12</sup>

Synlig for alles blick lå menneskeslekten forkuet,  
tyngnet og trykket til jord av frykt for religionen.  
Overtroen som viste sitt heslige åsyn på himlen,  
spredte en dødelig angst i de skremte menneskehjerter.  
Da sto en greker<sup>13</sup> frem - den første som våget å løfte  
blikket mot himlen i tross, en mann som ei lot seg skremme  
hverken av gamle sagn om gudenes vrede  
eller av himmelens lyn eller drønn av den truende torden.

---

<sup>11</sup> Obbink 1996, s. 157-163.

<sup>12</sup> Skard 1962, s. 108.

<sup>13</sup> Epikur.

Slikt bare egget hans mandige mot så han ville spreng  
alle de bolter som stengte naturens mektige porter.  
Stort har hans åndskraft seiret - han drog i sitt dristige fremstøt  
ut over alle grenser, bak verdens flammende murer.<sup>14</sup>  
Hele det bunnløse rom har han gjennomstreift i tanken.  
Seierrik kom han tilbake med bud om hva som kan oppstå  
og hva som ikke kan - at for alle skapende krefter  
er der en grense satt, en skranke intet kan røkke.<sup>15</sup>  
Derfor er overtroen makt til gjengjeld trampet for fote,  
og ved hans mektige seier er vi blitt løftet til himlen.

Så følger en presentasjon av atomlæren, som er Epikurs heltedåd. Vi legger nå ut på samme reise som Epikur, den samme odysse, kan vi si for å bli i det episke bilde, en reise gjennom atomverdenen. Universet består av små, uforgjengelige atomer som beveger seg i det uendelige rom. Denne forklaring på verden er den eneste riktige. Epikur har rett, alle andre tar feil, og tre av hans hovedmotstandere, Heraklit, Empedokles (som Lukrets setter så høyt dikterisk i 1, 730) og Anaxagoras, gjendrivs.

Lukrets utbryter så i det fryderop vi alt har hørt i 1, 926-934 over sin enestående diktning.

Første bok avsluttes med et angrep på den teori at universet har et midtpunkt som alt trekkes mot. Universet er uendelig og kan følgelig ikke ha noe sentrum.

I begynnelsen av annen bok befinner vi oss med Epikur på visdommens tinde. Der er det godt å sitte:

Derfra kan du betrakte de andre ovenfra, se dem  
alle vegne gå vill, famle rundt når de søker sin livsvei,  
strides om hvem som er best begavet<sup>16</sup> og finest av fødsel,  
slite og slepe ved dag og ved natt, og som arbeidets frukter  
vinne seg rikdom i mengde<sup>17</sup> og tilta seg makten i staten.<sup>18</sup>  
Å, for en tankeløs slekt - akk, hvilke forblindede sjeler!

(2, 9-14)

Epikur er jo ikke bare atomist, men også hedonist. Lyst er for ham fravær av angst og smerte (en negativ bestemmelse av livets mål). Lever vi uten angst og

---

<sup>14</sup> Fiksstjernehimmelen.

<sup>15</sup> Naturlovene.

<sup>16</sup> Tenker Lukrets på oss?

<sup>17</sup> Røkke?

<sup>18</sup> Bondevik?

smerte, *er* vi lykkelige. Mer kan vi ikke oppnå. En tro på at gudene straffer oss her eller hisset, eller å drive forretningsvirksomhet eller politikk medfører garantert angst og bekymring og må derfor unngås. Det samme gjelder sex, som vi straks skal se. «Epikurs verdensbilde,» sier Tor Aukrust, «er egentlig snevert og karrig som en husmannstue.»<sup>19</sup>

Ikke hver bok innledes med en lovprisning av Epikur, bare første, tredje, femte og sjette. Hvis dette er et problem (noe jeg ikke er sikker på), vil jeg bare gjøre oppmerksom på at etter funnet av Lukrets-fragmentene i Herculaneum kan vi heller ikke være sikre på at vår bokinndeling skriver seg fra Lukrets, like lite som tittelen. Skriften i Lukrets-fragmentene er så stor at man må ha brukt to papyrusruller til hver av våre bøker, altså tolv ruller i Herculaneum på hele Lukrets, ikke seks.<sup>20</sup>

Lukrets fortsetter så med en beskrivelse av atomenes bevegelser og sammenstøt. Som følge av atomenes kombinasjoner oppstår og forgår et uendelig antall verdener i det endeløse rom. Vår verden er bare én av dem. Den går nu mot sin undergang. Bonden ser marken gi mindre og mindre grøde, men forstår ikke hvorfor:

Skjønner han ikke at alt må forgå? Det lider mot slutten.

Alt sykner hen av elde. Det gamle luter mot graven.<sup>21</sup>

(2, 1173-1174)

Som kontrast til denne traurige avslutning av annen bok åpner tredje bok med en ny lovprisning av Epikur:

Du<sup>22</sup> var den første som klarte å løfte en flammende fakkel  
høyt i den bekmørke natt for å skjenke oss glede ved livet.

Deg vil jeg følge, du Hellas' pryd, mine føtter skal trede  
trygt i de spor du har satt, men ikke fordi jeg har lyst til  
kappestrid med deg, det er av kjærlighet til deg jeg higer  
etter å ligne deg - hva er vel en spurv iblant traner?

Eller hva kan vel et kje på svake, vaklende føtter  
tenkes å gjøre mot hestens seige styrke i kappløp?

Du er vår far, du naturens fortolker, som omsorgsfullt gir oss

---

<sup>19</sup> Aukrust 1982, s. 81.

<sup>20</sup> Kleve 1999, s. 1-3.

<sup>21</sup> Bakgrunn for Lukrets' pessimisme kan man finne i uproduktive dyrkningsmetoder, bønders langvarige verneplikt under fjerne himmelstrøk, borgerkriger eller godsenes utbredelse på bondegårdenes bekostning.

<sup>22</sup> Epikur.



råd og formaning i dine skrifter, du navngjetne vismann.  
Som biene nipper til alt i blomstersmykkede daler,  
således suger vi næring av dine gyldne sentenser,  
gyldne, og verdige til å leve for evig i verden.

(3, 1-13)

I første bok ble Epikur hyldet som feltherre og frelser. Her i tredje bok er han også en lysbringer, en idrettshelt ingen kan måle seg med, og en far.

Videre i tredje bok får vi en innføring i Epikurs lære om sjelen. Sjelen består av atomer, akkurat som kroppen, og kan bare eksistere sammen med kroppen. Dør kroppen, dør sjelen og dens atomer spredde for alle vinde. Vi får en gjennomgang av Epikurs 29 bevis mot sjelens udødelighet, mange fremdeles fullt brukbare.

Den triumferende konklusjon er at døden ikke angår oss. Der vi er, er ikke døden, der døden er, er ikke vi.<sup>23</sup> Om tilstanden etter døden sier Lukrets:

Slik, når vi ikke lenger er til, når kroppen og sjelen  
skilles for godt - de to som tilsammen gjør at vi lever -  
intet vil da kunne nå oss fordi vi slett ikke finnes,  
intet ha makt til å røre vårt bryst, nei, ikke om jorden  
helt ble oppslukt av hav eller havet ble oppslukt av himlen.

(3, 838-842)

I Anatole Frances roman fra den franske revolusjon, «Gudene tørster», leser den forhennevende adelsmann Brotteaux i sin lille, slitte Lukrets helt til sin siste time. På vei til giljotinen minnes han akkurat disse versene, *Sic, ubi non erimus* ... («Slik, når vi ikke lenger er til ... »):

Til tross for at han var bundet og ble ristet hit og dit i den sjofle  
kjerren, bevarte han sin sinnsro og liksom en omsorg for sitt  
velbefinnende.

Det er også trøsterikt å betenke at alle må dø, selv Epikur som er det største menneske som har levd:

Selv Epikur gikk bort, da hans livsvei var kommet til ende,  
han som med sitt geni langt overgikk alle de andre,  
ganske som solen fordunkler stjernene straks den har vist seg.

(3, 1042-1044)

---

<sup>23</sup> Jfr. Epikurs brev til Menoikeus 127f.

Fra før vet vi at Epikur er frelser og feltherre, lysbringer, idrettshelt og far. Her tillegges ytterligere epitetet geni: han er som solen. Talende er de helteskikkelser Epikur sies å overstråle: romerkongen Ancus, perserkongen Xerxes, konsulen Scipio (en av Ennius' store helter), dikteren Homer (eposets skaper) og filosofen Demokrit (atomets oppdager). Epikur er større enn dem alle.

Som innledning til fjerde bok bruker Lukrets de versene vi alt har lest i 1, 926-934 om hvor enestående hans diktning er.<sup>24</sup>

Fjerde bok inneholder Epikurs lære om sanseerfaringen. Den oppstår ved at atomer sendes ut fra tingene i en jevn strøm og treffer våre sanseorganer. Drømmer beror på såkalte bilder som er kommet ut av strømmen og opptrer enkeltvis. Lukrets omtaler seksuelle drømmer (wet dreams) og føres derfra over til sex og forelskelse som han advarer mot på det sterkeste. Dama vil få deg:

Pappas penger går fløyten, for hårpynt og hatter skal kjøpes  
eller en kåpe eller en kjole, fra Keos, Alinda.<sup>25</sup>  
Utsøkt servise og mat, og fester hvor terningen ruller,  
begre på begre, parfymen og kranser og blomsterguirlande -  
alt til ingen nytte, for opp fra vellystens kilde  
stiger en råttne stank mellom rosenes eggende vellukt.

(4, 1129-1134)

Men fortvil ikke! Epikur vet råd også mot slikt. (Det får heller bli tema for en ny forelesning.)

Den hyldest av Epikur som danner opptakten til femte bok, er et crescendo:

Hvem har vel kraft til å skape et dikt som fullt ut kan tolke  
verdens storhet og velde, med lover vi nu har fått kjenne?  
Hvem har vel ordet så helt i sin makt at han evner å prise  
verdige den manns bedrifter som skjenket oss slike gaver,  
frukter av hans geni og av en utrettelig forskning?  
Ingen, skulle jeg tro, som er skudd av menneskers stamme.  
Skulle vi gi ham et navn som kan vise hans mektige klarsyn,  
Memmius,<sup>26</sup> da må vi si at han var en gud, ja, en guddom.  
Han var den første som viste oss vei til innsikt i livet,  
det som idag kalles filosofi, og som med sin klokskap  
reddet vårt liv fra frådende bølger og knugende mørke

---

<sup>24</sup> Han er Lotto-millionæren som ikke er som andre millionærer.

<sup>25</sup> Fashionable motesentra.

<sup>26</sup> Drittekken diktet er dedisert til.

og lot oss finne en stille havn i det strålende dagslys.

(5, 1-12)

I tillegg til å være frelser, feltherre, lysbringer, sportsmann og geni, er Epikur nu også blitt gud. Lukrets sammenligner ham med guddommer som har gitt menneskene rike gaver: Ceres ga oss kornet, Bacchus vinen og Hercules befridde sin samtid for monstre og villdyr. Epikur er enda større. Han ga oss selve lykksaligheten.

Lukrets påpeker at verden ikke er skapt av noen gud. Den har skapt seg selv. Lukrets taler i 5, 96 om verdensmaskinen, *machina mundi*, som lyder sine egne, mekaniske lover. Det betyr ikke at der ikke eksisterer guder. Men de bor langt ute i universet i evig salighet, og har intet med oss og vår verden å gjøre. Lukrets sier han senere skal komme tilbake til gudene og deres boliger, men gjør det ikke, noe som kan tyde på at diktet er ufullendt.

Vi får så Epikurs forklaring på verdens oppkomst og undergang, stjernene og deres bevegelser, sol og måne, natt og dag. Deretter redegjøres for livets opprinnelse, de første mennesker, sivilisasjonens utvikling og sprogets og religionens oppkomst. De viktigste årsaker til religion er frykt og uvidenhet.

Sjette og siste bok innledes med en kombinert lovprisning av Athen og Epikur. Den virker som en nedtur, Epikur er jo alt utropt til gud, og høyere går det ikke an å komme. *Anabasis* <sup>27</sup> er forbi, *katabasis* <sup>28</sup> kan begynne. Det er de nære jordiske naturfenomener som er emne for sjette bok.

Athen var ikke bare først til å gi verden korn (Ceres eller Demeter oppholdt seg jo der) og lover, byen har skjenket oss en enda større gave, Epikur og hans filosofi:

Byen Athen, hin navngjetne stad, var den første som delte  
spirende såkorn ut til jordens sultende skarer.  
Byen ga verden krefter på ny og innførte lover.  
Atter var det Athen som maktet å gi oss den søte  
livsens trøst da den fostret den mann hvis ånd var så mektig  
at han med sanndru røst forkynte alt hva vi trengte.  
Rent ut guddommelig var det han fant, og hans ry iler derfor,  
skjønt han forlengst er død, over verden og helt opp til himlen.

(6, 1-8)

---

<sup>27</sup> Oppstigningen.

<sup>28</sup> Nedstigningen.

I tillegg til å være frelser, feltherre, lysbringer, sportsmann, far, geni og gud, er Epikur nå også verdensberømt, superkjendis. Flere av disse epiteter gjenfinnes ikke i de greske kilder. For sine greske tilhengere var Epikur også frelser, lysbringer, geni og til og med gud - men ikke gud i den eksklusive forstand som hos Lukrets. Epikur kalte også sine tilhengere guder. Alle kunne lære å leve et liv gudene verdig, uten angst og smerte.<sup>29</sup> Men at Epikur er feltherre, sportsmann, far og kjendis, må Lukrets ta på sin kappe. Her slår romerske preferanser igjennom. Med disse betegnelser prøver Lukrets å gjøre Epikur mere tiltrekkende for sine landsmenn. Flere steder i diktet viser også hvor opptatt Lukrets selv har vært av militærliv, sport og berømmelse.<sup>30</sup> Og farens helt dominerende stilling i den romerske familie er velkjent. *Patria potestas* omfattet fars makt over liv og død. Andre romerske betegnelser med positivt ladet fortegn melder seg: *imperator*, *triumphus*, *ludi campestres*,<sup>31</sup> *gloria*.<sup>32</sup> Hos Lukrets, sier Skard, «er foregått en romanisering, militarisering og brutalisering av Epikur.»<sup>33</sup>

I sjette og siste bok ønsker Lukrets å hjelpe dem som er falt fra Epikurs rette lære. En viktig grunn til at vi kan falle tilbake til gammel overtro, ligger i de skremmende naturfenomener som manifesterer seg i vår nærhet. Derfor vil Lukrets gi oss Epikurs korrekte forklaring på disse. Men først anroper han musen Kalliope om hjelp til innspurten:

Snart har jeg fullendt løpet, jeg kan øyne den kalkhvite målstrek.  
Vær du min hjelper, Kalliope, du som er klokest blant muser,  
du som er kvegende hvile for mennesker, glede for guder,  
så jeg med heder og ros kan kranses med seierens laurbær!

(6, 92-95)

Det er som å høre Paulus og Peter i Det nye testamente «fullende løpet» og «få herlighetens krans.»<sup>34</sup>

Kalliope er viktig for oss. I hellenistisk tid, da Lukrets levde, var musenes antall steget til ni, og de hadde fått tildelt hver sine oppgaver. Kalliope var

---

<sup>29</sup> Se Usener 1977 og Vooy's 1939-1941 under *soter* (frelser), *sofos* (vis), *theos* (gud). For *fosforos* (lysbringer) som epitet for guder se f.eks. Liddell & Scott, Greek-English Lexicon.

<sup>30</sup> Se Rose & Smith 1992 index under «war and military exercises».

<sup>31</sup> Populære idrettskonkurranser på Marsmarken.

<sup>32</sup> Et tapt skrift av Cicero het *De gloria* (Om berømmelsen).

<sup>33</sup> Skard 1962, s. 108.

<sup>34</sup> Paulus' andre brev til Timoteus 4,7, Peters første brev 5,4.

heltediktets muse.<sup>35</sup> At det er henne Lukrets anroper, tar jeg som et bevis på at Lukrets selv anså *De rerum natura* som et epos.

Etter anropelsen gir Lukrets Epikurs eneste rette forklaring på lyn og torden, skyer og regn, jordskjelv, vulkaner, magnetisme og pest. Diktet avsluttes med en drastisk skildring av den store pesten i Athen i begynnelsen av peloponneserkrigen. De siste versene skildrer hvordan folk sloss og drepte hverandre for å få brent likene av sine slektninger:

Således prøvde folk å få lagt sine avdøde kjære  
oppå andres likbål med huiing og skriking og slossing.  
Så stakk de faklene inn i en fei, og myrdet så gjerne  
likbålets eier først, når de bare fikk brent sine døde.

(6, 1283-1286)

Hadde virkelig Lukrets tenkt å avslutte diktet slik? Kanskje han ikke rakk å fullføre det, noe også de mange gjentakelser tyder på, pluss løftet som ikke holdes, om å komme nærmere tilbake til gudene og deres fjerne boliger.

Vi burde nu ha svaret på hva som gjør diktet så spesielt i Lukrets' øyne som han sier i 1, 926-934. Det er et *heltedikt*, men det fantes alt mange slike. Det er et *historisk* heltedikt (Epikur er en historisk, ikke en mytisk figur som f.eks. Odysseus), men historiske heltedikt hadde alt Ennius og andre skrevet. Det er et *romersk* historisk heltedikt, men den samme Ennius var først også der. Det er et *filosofisk* romersk historisk heltedikt, og her var Lukrets spesiell. Ingen hadde før skrevet noe romersk historisk heltedikt om en gresk filosof. Legg så til at diktet i Lukrets' øyne er et *sant* heltedikt, ikke løgnaktig (som andre heltedikt) og kunstnerisk *fullkomment*, så kan vi fornemme sangen Lukrets gikk og nynet på hos musene i Pierias fjerneste trakter.

For ti år siden fant vi fragmenter fra *De rerum natura* i Herculaneum, skrevet med de største bokstaver noensinne observert i Papyrusvillaen. De er et indisium på den fremtredende rolle Lukrets har spilt i det epikureiske miljø i villaen.<sup>36</sup>

Året etter fant vi fragmenter fra Ennius' *Årbøker*. Ennius er Lukrets' dikteriske forbilde. Han har kunnet lese Ennius i Papyrusvillaen.<sup>37</sup>

Den ledende greske filosof i Herculaneum på Lukrets' tid var Filodem. Han så det som sin oppgave å gjøre epikurismen akseptabel for sine romerske elever.

---

<sup>35</sup> Se leksikonet *Der kleine Pauly* under «Kalliopé».

<sup>36</sup> Kleve 1989, s. 5. Jfr. Paulus' brev til galaterne 6,11: «Se det jeg nå skriver til dere med så store bokstaver!»

<sup>37</sup> Kleve 1990.

Derfor inntok han et mykere standpunkt til retorikk enn Epikur. Retorikken er en nødvendig forutsetning for Lukrets' diktning.

Epikur var negativ til poesi. Men Filodem var selv en poet. Hans epigrammer var viden berømte, rost av Cicero. Med sin poesi banet Filodem vei for Lukrets, en epikureisk poet var ikke lenger noen selvmotsigelse.

Filodem fremhever heksametret som det versemålet som er best egnet til en beskrivelse av virkeligheten. Lukrets' vers er nettopp heksametret.<sup>38</sup>

Lukrets fullfører Filodems romanisering av epikureismen. Lukrets skrev på latin, overtok det historiske epos fra Ennius og plasserte Epikur i en militær og sportslig tradisjon romerne kunne identifisere seg med.

## **BIBLIOGRAFI**

Aukrust, T. 1982. *Tilbake til det ukjente*. Oslo.

Bailey, C. *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*. Vol. I-III. Oxford.

Hardie, P. 1986. *Vergil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford. S. 193-219.

Kleve, K. 1989. «Lucretius in Herculaneum» i *Cronache Ercolanesi* 19. S. 5-27.

Kleve, K. 1990. «Ennius in Herculaneum» i *Cronache Ercolanesi* 20. S. 5-16.

Kleve, K. 1997. «Lucretius and Philodemus» i *Lucretius and his Intellectual Background*. Amsterdam. S. 49-66.

Kleve, K. 1999. «The oldest Lucretian lacunae» i *Festschrift Triantaphyllopoulos*. Athen. S. 1-3.

Madsen, E. A. & E. H. 1998. *Lukrets, Om verdens natur. På dansk ved Ellen A. og Erik H. Madsen*. Farum.

Mayer, R. 1990. «The Epic of Lucretius» i *Papers of the Leeds International Latin Seminar VI*. S. 35-43.

Murley, C. 1947. «Lucretius, De Rerum Natura, Viewed as Epic» i *Transactions of the American Philological Association* 78. S. 336-346.

Obbink, D. 1996. *Philodemus On Piety, Part 1*. Oxford.

Rouse, W. H. D. & Smith, M.F. 1992. «Lucretius, De Rerum Natura» i *The Loeb Classical Library* 181.

Skard, E. 1962. «Lukrets» i *Vestens tenkere*. Oslo. S. 96-109.

Sparre, T. 1978. *Lucrets, Om tingenes natur. Til norsk ved Trygve Sparre*. Oslo.

---

<sup>38</sup> Kleve 1997.

Usener, H. 1977. *Glossarium Epicurerum*. Roma.

Vooy, C. J. 1939-1941. *Lexicon Philodemeum*. Purmerend-Amsterdam.

## OVIDS *METAMORFOSER* – EPOSETS TRANSFORMASJON

Mette Heuch Berg

Choirilos fra Samos som levde på 400-tallet f.Kr. klager i prooimiet til sitt epos *Persika* som bare er meget magert bevart,<sup>1</sup> over at «alle enger er avgresset, alle *technai* ‘kunster’ har nådd sine mål.» «Nå når alt er fordelt», dvs. «nå når alle emner er behandlet», lyder hans hjertesukk, forøvrig sitert av Aristoteles i *Rhetorika* III,14 (1415a) som eksempel på en appell man kan komme med til tilhørerne når man skal tale om et emne som er utrolig, vanskelig eller behandlet av mange, slik at man blir tilgitt av tilhørerne. Choirilos ble riktignok regnet som den siste homeride, men var selv den første som omformet helteeposet ved å gjøre stoff fra den nære fortid til tema for sitt verk som han kaller *Barbarika Medika Persika*. Om det er tre eller ett epos vet vi ikke, bare (ifølge det bysantinske leksikon *Suda*) at det handlet om athenernes seire over Xerxes, og at Choirilos ble belønnet med en gullstatér for hvert eneste vers foruten at det ble resitert sammen med Homers eper ved Panatheneerfesten. I hundreåret før ham har det mytologiske epos allerede fått et skinn av historisitet når grunnleggelsen av byer – *aitiologien* – blir gjort til hovedtema for epos: Xenofanes diktet i denne form både om sin hjemby, det joniske Kolofon og kolonien Elea.

Både for det mytologiske og det historiske epos gjelder den sterke bevissheten om en fortid som skal erindres, som er utgangspunkt, nærmest en begynnelse, et høydepunkt eller leder til et høydepunkt, en fullendelse. Fortiden har alltid betydning for og belyser en nåtid som er dikterens egen og som dessuten kan befinne seg innenfor verket.

Det aitiologiske aspekt er fremtredende ved det romerske epos – ikke bare fordi aleksandrinernes *poetae docti* så å si konstituerer det som et prinsipp (Kallimachos med sine *Aitia* ‘Årsaker, Opprinnelseselegier’), men fordi den romerske identitet både historisk og kulturelt nærmest legitimeres gjennom direkte forbindelse til gresk mytisk-historisk tid.

Hvilken plass har så Ovid innenfor utviklingen av det **romerske** epos? Her tar jo genren alt fra begynnelsen av, med Naevius og Ennius, opp tråden fra Choirilos og legger først og fremst vekt på den nære fortid, i dette tilfelle punerkrigene, dog satt inn i et større historisk perspektiv – for Naevius’ vedkommende med Romas mytiske opprinnelse i Troja, mens Ennius også tar med

---

<sup>1</sup> F34a (*Fragmente der griechischen Historiker*, 696, ed. F. Jacoby).



den tidligste historie på italisk jord. Begge fører historieeposet frem til egen samtid, slik at det er tale om en historisk kontinuitet der fjern, mytisk fortid knyttes sammen med selvopplevd nær historie til en altomfattende kronografi med nasjonstyrkende siktemål.

Ovids *Metamorfoser* er fremfor alt kjent for oss gjennom deler av verket, enkeltmytene, dette skattkammer av lærdom – *thesaurus eruditionis* – som Melanchthon<sup>2</sup> kalte det, og mange er kanskje forbauset over å høre at det kan regnes som epos. Så er da også sølvalderretorikeren Quintilians dom blitt hengende ved dikteren som *nimum amator ingenii sui* ‘en altfor stor elsker av egen kløkt og vidd’, *laudandus tamen partibus* ‘som dog må roses når det gjelder enkeltpartiene’, *Institutio oratoria* X 1, 88). At overgangene mellom disse ofte virker søkte, har Quintilian også merket seg (IV 1,77), og han tilføyer: *ut Ovidius lascivire in Metamorphosesin solet*, ‘slik Ovid pleier å boltre seg i *Metamorfosene*’. Dette kan likevel unnskyldes, «siden han samler de mest forskjellige ting slik at det ser ut som et hele» (*quem tamen excusare necessitas potest, res diversissimas in speciem unius corporis colligentem*). At Quintilian forbinder dikterens lekenhet nettopp med *Metamorfosene*, og at disse ble oppfattet som epos, fremgår også tydelig: *lascivos quidem in herois quoque* ‘også i sin heroiske diktning er han løssluppen’ (*Inst. or.* X 1,88).

Det er en veldig avstand mellom den utbredte kjennskap til enkeltfortellingene som morer og gleder, deres popularitet og resepsjon i senere tider – enten det nå dreier seg om Narcissus, Orfeus eller Pygmalion, for bare å nevne noen stikkord – og forskningens diskusjon om hvorledes verket skal forstås, strukturen, genreplassering, forholdet til prinsipatregimets ideologi. Er Ovid bare den lekende – *lusor* – som han kaller seg selv når det gjelder kjærlighetslegien? Er han bare en anti-Vergil med *Metamorfosene* som *Aeneidens* motstykke?

Vi skal ikke nå behandle verkets plass i forskningen, der debatten lenge har dreiet seg nettopp om divergensen mellom de tilsynelatende «løsrevne» fortellinger og en eventuell struktur i verket. E. Burcks dom (1979: s. 6) «die wohl schwierigste Komposition der römischen Epik» gjelder fortsatt. Verken en deling i tolv seksjoner (1+7+4) eller en inndeling med episodisk struktur i fire «paneler» (guddommelig komedie, hevnen guder, kjærlighetspathos, Troja – Roma) innenfor en naturfilosofisk «ramme» gir en tilfredstillende løsning. Mer heldig har det vært å vektlegge de tre pentader, idet både 5. og 10. bok avsluttes med en bred beskrivelse av en kunstnerskjebne og dermed kan ha forbindelse til

---

<sup>2</sup> I forordet til første bok av hans *Metamorfosekommentar* fra 1555.

dikterens *sphragis* 'segl', den personlige avslutning på verket i 15. bok.<sup>3</sup> Også 8. bok er sett som sentral med symmetrisk struktur i seg selv og forbindelse både til 1. og 15. bok. Problemet med å lete etter en struktur skyldes at dikteren i motsetning til Vergil ikke lar de enkelte bøker danne enheter, men lar tydelige handlingsavsnitt komme innenfor bokgrensene.

Uansett hvilket standpunkt man her vil forsvare, kan vi være enige om at verket lar seg grovdele i tre kronologiske sjikt: **prehistorisk urtid** (I 5-I 451), **mytisk tid** (I 452-XI 193) og **mytisk-historisk tid** (XI 194-XV 879). Det historiske perspektiv strekker seg altså enda lenger bakover enn hos Vergil, ikke bare ved at Ovid tar sitt utgangspunkt i verdens skapelse av intet, men også idet Ovid begynner sin «Romahandling» med generasjonen før Trojakrigen (11. bok) og dessuten har en thebansk syklus (III 1-IV 603) foruten en athensk (VI 421-IX 97). Dermed kan også Theben og Athen sees som stadier på veien mot Roma.

Verkets «oppstykkede» preg skyldes bl.a. at en stor del av «handlingen» blir presentert i form av innlagte fortellinger. Disse kan ha samme ramme og stå i innbyrdes kontrast- eller parallellforhold, foruten at de også står i en lignende forbindelse til en overordnet ramme. De kan likeledes være utgangspunkt for nye fortellinger. På denne måten blir flere forskjellige historier bundet sammen til en enhet, og kronologien blir brutt (f.eks. ved at Argonautertoget berettes innenfor Athensyklusen).

La oss så kaste et blikk på Ovids plass i ettertiden, siden det vel er i denne nyere fasong de fleste har møtt ham for første gang. *Metamorfosene* er jo eposet som i særlig grad opptre i forvandlet form i senere tider. Slik også vi er mest fortrolige med den frittstående myte hos Ovid, har disse vært utgangspunkt for hele håndbøker som ble avledet av *Metamorfosene* (bl.a. Boccaccios *De genealogia deorum*) til stor nytte ikke bare på det litterære område, men også for billedkunsten, fremfor alt fra 1500- til 1700-tallet. Til og med på det musikalske område har man latt seg inspirere av Ovid – skjønt i dag er man kanskje ikke så fortrolig med Ditters von Dittersdorfs 12 Metamorfose-symfonier? Man har «plukket» i Ovid til skolebøker og florilegier, der han er den mest siterte av alle (i det 11. til det 13. århundre er han en av de viktigste skolebokforfatterne), og interessen for ham favner både det estetiske og det naturvitenskapelige, hvor metamorfosebegrepet er blitt stående takket være Goethe. Slik har Ovid i folkelig tradisjon vært oppfattet både som profet og

---

<sup>3</sup> Siden Ovid unngår å markere bokgrensene, er avslutningene lagt til begynnelsen av bok VI og XI.

vismann, endog som medisinsk autoritet hos Molière.<sup>4</sup> Han er *doctiloquus* 'dyktig retoriker' og *urbanus* med *levitas* som motstykke til Vergils *gravitas*.

Nettopp Vergil stilles han gjerne sammen med, ikke bare hos Dante, der han følger etter Homer og Horats på tredje plass (*Inferno* 4, 88-90) – da holder vi *altissimo Virgilio* utenfor – men allerede biskop Theodulf av Orléans (død 821) setter Ovid ved siden av Vergil og innrømmer at til tross for at det er meget som er *frivola* i hans diktning, så «er det meste skjult som sant under falsk forkledning» (*plurima sub falso tegmine vera latent*).<sup>5</sup>

Denne måte å lese Ovid på er meget utbredt fra middelalderen av når *Ovidius ethicus* blir gjort til gjenstand for en rekke allegoriske og teologiske interpretasjoner. Han som i sin levetid ble fjernet fra offentlige bibliotek, slik han selv beretter (*Tristia* III, 1, 60 ff.), han blir nå leverandør av tekster med etiske eksempler, negative eller positive, f.eks. Faethon som modell på ungdommelig, ambisiøst stivsinn eller Dafne på jomfruelighet.

Slik Ovid følger Vergil, har man også latt en *aetas Ovidiana*<sup>6</sup> følge en *aetas Virgiliana*. Fra denne tid har vi både den anonyme *Ovide moralisé* (på ca. 72000 vers, datert før 1328) og *Ovidius moralizatus* eller (hans verker) *moraliter explanata* av Petrarca's venn Berchorius.<sup>7</sup> Begge har Ovidteksten som utgangspunkt for egne tolkninger med kommentarer og moraliseringer som langt overgår originaltekstens ca. 12000 vers. Moraliseringen av Ovid kan også gi rent teologiske utslag, f.eks. når den nakne Diana beskuet av Aktaion oppfattes som den avslørte Hellige Treenighet. Fra middelalderen til det 17. århundre fortsetter slike lesninger av Ovid, idet de mange dyreforvandlinger jo lett kan tolkes som begjærets dyriske side.

Som eksempel på diverse varianter av en mytetolkning kan vi nevne Perseus som hugger hodet av Gorgo. Her vil en rent historiserende, euhemeristisk<sup>8</sup> tolkning lese: konge som dreper tyrann; en moraliserende lesning: den vise som tilintetgjør synden; i allegorisk retning ser man det gudeskapte menneske som utsletter sin jordiske natur; en mer teologisk oppfatning tolker det derimot som den himmelske natur som adskiller seg fra sin jordiske legemlighet. For Dante er f.eks. Faethons<sup>9</sup> solvogn Kirkens triumfvogn med paven samt kardinalene som falsk vognstyrer, mens Kristus er den sanne modell for Solen.

---

<sup>4</sup> *Le médecin volant*, sc. 5: (Sganarelle:) *Ovide, ce grand médecin, ... nous pouvons dire, avec ce grand homme, que votre fille est fort malade.*

<sup>5</sup> *Carmina* 45, 18-20

<sup>6</sup> Etter Traube 1911: s. 113 dateres gjerne Ovids tidsalder til 12. og 13. århundre.

<sup>7</sup> Død ca. 1362. 2 utg. kom i 1342.

<sup>8</sup> Euhemeros fra Messene (ca. 300 f.Kr.) hevdet at gudene opprinnelig hadde vært konger. Euhemerisme brukes om rasjonaliserende myteforklaring.

<sup>9</sup> Cf. Picone 1994.

Selve Metamorfosetemaet er også brukt hos Dante – i *Inferno* – der den nye form skal uttrykke karakterens essens. Det er nærliggende for en tid før psykologien eksisterer som vitenskap, å la den forvandling en figur gjennomgår ved lidelse og begjær, komme til uttrykk gjennom et slikt hamskifte, noe vi også ser tydelig hos Shakespeare (*A Midsummer Night's Dream*).

Hva selve formen og stilen angår, har Ovid også vært en modell. Hans verbale vidd og ry som *poetarum ingeniosissimus* (Seneca, *Quaestiones naturales* III 27,13) har gjort det klassiserende, retoriske, med utstrakt tropebruk til forbilde. (Denne siden ved ham ble vektlagt f.eks. i Raffaele Regio's ikke-allegoriske kommentar fra 1493.)<sup>10</sup>

Det er nettopp hva det formperfekte angår at Ovid regnes som selve fullendelsen av latinsk gullalder, den klassiske periode i knappeste forstand (eller rettere klassisistisk siden vi taler om romersk litteratur). Samtidig har han mange av de trekk som er typiske for den post-augusteiske epoke, den såkalte sølvalder. Fremfor alt ble han kritisert av sølvalderens egne kritikere for stilen – at «han ikke vet å stoppe i tide når noe er vellykket»,<sup>11</sup> og *non ignoravit vitia sua, sed amavit* ‘han var ikke uvitende om sine feil, men han elsket dem’, som Seneca d.e. sier i *Controversiae* II 2. (Har Seneca mon tro her hatt i tankene Ovids «hundenavnkatalog» i presentasjonen av Aktaions skjebne i 3. bok v. 206 ff., der den dramatiske handling uttrykkes gjennom 36 talende greske og latinske navn på hundene?). Opposisjonen til det klassiske kommer frem i en manieristisk, nærmest barokk stil, der det retoriske uttrykk dominerer også innholdet, likeledes ved innholdsmessig avrundede verk i mindre målestokk som «serie-eposet» *Metamorfosene* er så rikt på, og som gir det et oppstykket, sammensatt preg. Videre kan vi som en følge av dette nevne tendensen til genreblanding i *Metamorfosene* der både epos, elegi, tragediemonolog, komediescener, bukolikk og epigrammer er representert; en slik blanding er forøvrig typisk for Petronius' roman *Satyrica* (fra ca. år 66 e.Kr.). Sølvalderarven fra Ovid på eposets område er nettopp dominerende enkeltscener, ofte sterkt preget av pathos.

Blant slike mer frittstående partier vil jeg fremheve allegorifigurene som f.eks. *Invidia* ‘Misunnelsen’ i II 760-70, *Fama* ‘Ryktet’ i XII 39-63, *Fames* ‘Sulten’ i XIII 784-813, *Somnus* ‘Søvnen’ i XI 592- 649; disse personifiseringene tegner Ovid innenfor deres respektive miljøer, en hittil uhørt konkretisering av diverse abstrakta. Dermed gir han modeller som får stadig hyppigere opptreden i det senere epos og særlig i Senecas tragedier. Alle-

<sup>10</sup> Cf. Tissol: 1997 s. 8.

<sup>11</sup> Seneca d.e. *Controversiae* IX 5, 17: *Nam et Ovidius nescit quod bene cessit relinquere.*

gorifigurene er bare ett uttrykk for dikterens sans for det psykologisk-pikante som etterhvert dominerer i eposets transformasjon til roman.

Felles med sølvalderdikterne finner vi hos Ovid en regimeopposisjon som er til stede også hos de øvrige augusteiske elegikerne og som kommer frem i stadig sterkere grad i neste generasjon av diktere som Iuvenal og Martial, en opposisjon som er nært forbundet med epos-*recusatio* – vegring mot å skrive et heroisk epos. På kanten av det heroiske må vi nevne at Ovid gjerne dweler ved skildring av *sex and crime*, som jo også flere av sølvalderens forfattere har en forkjærlighet for innenfor forskjellige genre.

Når Ovid griper til den greske mytologi som hovedtema for sine *Metamorfoser*, er det en linje som blir dominerende i den senere keisertids eper. (I før-augusteisk tid var det eneste rent mytologiske epos Varro Atacinus' *Argonautae* og fra Ovids egen tid en rekke tapte verk av mindre kjente epikere.) Likeledes ser vi hos ham de to motsatte tendensene som preger eposet i senantikken: dels dyrker man det korte eposet og løsriver eposets gamle standardingrediens *ekphrasis* som frittstående element, dels etterstreber man det lange mytologiske epos med kompendiumidealet. (Et eksempel på det første er Claudians *De raptu Proserpinae* i bare tre bøker fra ca. 400 e.Kr., mens den greske Nonnos' verk *Dionysiaka* i 48 bøker fra omtrent samme tid eksemplifiserer det motsatte.)

**Romanen** kan på mange måter sies å være eposets arvtager og i de to romerske eksempler på genren – Petronius' *Satyrical* og Apuleius' *Metamorfoser* eller *Eselet* (fra 2. årh. e.Kr.) – finner vi diverse trekk som er felles med Ovids verk. Hos Apuleius er endog forvandlingen det dominerende tema og utgangspunkt ved at jeg-personen har sine mange opplevelser i eselskikkelse. Vi vil her kort peke på det underholdende med erotikken som *primus motor* på bekostning av det oppbyggelige, dvs. det som styrker og understøtter nasjonens eller byens historie, eventuelt herskerens opphøyde posisjon, som i Vergils epos. (Bokstavelig talt: *Primus amor Phoebe* ... Foebus Apollons eventyr med Dafne i *M.* I 452 ff. innleder gude-menneske-forbindelsene.)

Ovid har samme distanse som romanforfatteren til stoffet, han er ironisk på grensen til kritikk og parodi. Dikterjeget er også til stede på en ganske annen måte enn i tidligere epos med kommentarer til det som utspiller seg – særlig kommer dette frem gjennom hans parenteser, som inngår i de fortløpende heksametre. Vi finner også en rekke skiftende «jeg» i tråd med de mange forskjellige fortellinger, og med narratologiens terminologi kan vi tale om første, annen og tredje *narrator*, og man kan diskutere i hvilken grad Ovid er identisk med første *narrator*. Både i og utenfor parentesene henvender denne seg direkte til leseren, f.eks. med et *putares* 'du kunne mene' eller *videres* 'du

kunne se'. Likeledes blir det stilt spørsmål ved selve mytene, f.eks. *si credere dignum est* 'hvis man skal tro det'. Selve prinsippet med rammefortelling, hovedhandling og innlegg er likeledes typisk for romanen. Når det sammen-satte, ofte polymorfe preg med innlegg og forskjellige stilnivå som nettopp har ført til at Ovid er blitt «klippet» fra hverandre, dukker opp igjen i Petronius' roman, kan vi stille spørsmålet om ikke dette er innflytelse fra *Metamorfosene* (like gjerne som fra den menippeiske satire, slik det vanligvis blir hevdet).

I sitt epos går Ovid enda lenger i utforskning og psykologisk tegning av det subjektive jeg, noe han hadde utprøvet allerede i *Heroides*, med monologen rettet til et fraværende du, en slags *stream of consciousness*, enestående i samtidens litteratur. Med *Metamorfosene* setter dikterjeget seg ikke bare inn i den forlatte kvinnes situasjon, som i det nevnte verk, men i en hvilken som helst persons følelser under **forvandlingsprosessen**. Hvis vi så føyer til et meget utvidet geografisk handlingsrom og en forkjærlighet for *paradoxa* som sprenger mytens rammebetingelser og ofte grenser til ren fiksjon løst fra eposets mytisk-historiske utgangspunkt, kan vi hevde at Ovid omformer eposet også i retning av romanen. Riktignok har allerede både Apollonios Rhodios og Vergil psykologisert eposet i enkeltpartier, men hos Ovid med hans elegiske utgangspunkt er det fristende å tale om en subversjon av det heroiske ideal, samtidig med at den ytre *narrator* fremheves sterkere.

Som eksempel på Ovids «innlegg» vil vi peke på hans presentasjon av epos i mindre format innenfor *Metamorfosene*. Slik Petronius etter ham både har et *Halosis Iliou* 'Trojas erobring' og et *Bellum civile* 'Borgerkrigen' innlagt i sin roman, gir også Ovid oss en rekke eper knyttet til temaer behandlet av greske epikere, både bevarte og tapte; jeg tenker her særlig på de kykliske epenes store sagnkrets og epos der sentrale figurer som Herakles og Theseus har spilt hovedrollen. Vi finner likeledes temaer som i senantikken blir gjenstand for epos: det tidligere nevnte *Proserpinarovet* av Claudian er foregrepet av Ovid (i *M.* bok V 376-571), og *Dionysos'* historie (hos Nonnos) er spredt over flere av bøkene (III, IV, VI, VIII, XI-XIII). Hos sølvalderepikere foreligger også helte-skikkelser og temaer som Ovid allerede har behandlet, f.eks. *Theseus*<sup>12</sup> (hos Cordus), *Argonautica*<sup>13</sup> (hos Valerius Flaccus), den thebanske sagnkrets<sup>14</sup> (hos Statius). Dessuten har det tema man særlig forbinder med eposhandling – den heroiske kamp – fått sin plass i *Metamorfosene*; det er nok å nevne den utførlige beskrivelse av kampen mellom Perseus og Fineus (bok V 1-250) og kentaurenes

---

<sup>12</sup> I flere av bøkene, men særlig i *M.* VII og *M.* VIII.

<sup>13</sup> I *M.* VII.

<sup>14</sup> *M.* III 1 – IV 603.

kamp mot Lapithene (XII 211-535), her også med obligatorisk fremstilling av hovedheltenes *aristier* 'heltebragder'.

Selvfølgelig finner vi også både *Iliaden* og *Odysseen* representert i tillegg til *Aeneiden*; disse vil alltid være det sentrale forbilde for enhver som har eposet på programmet. I *Metamorfosenes* siste tredjedel (mytisk-historisk tid), med overgang fra gresk område til romersk, dvs. fra Troja til Roma, har vi både utgangspunktet for *Aeneide*-handlingen – Trojakrigen – og dermed også følgene av denne, Odysseus'/Ulixes' eventyr på havet, samt en miniversjon av *Aeneiden*.

For Ovid blir forvandlingstemaet selve kriteriet på den skapende dikter, slik han i *Amores* III 12 indirekte varsler sitt hovedverk med konklusjonen: *Exit in inmensum fecunda licentia vatum, obligat historica nec sua verba fide* 'dikternes frodige frihet beveger seg ut i det umåtelige, og ikke binder han sine ord med historisk nøyaktighet', v. 41-2). Når det var Theben, Troja og Caesars bragder å synge om, så valgte han likevel Corinna (dvs. elegien). Så følger en katalog over mytiske temaer der nettopp forvandling og fantastiske vesener er det sentrale (v. 21 ff.):

det er gjennom oss (dikterne) at Skylla presser rasende hunder med sitt underliv;<sup>15</sup> vi har gitt vinger til føttene og slanger til håret, og Perseus flyr på vingehest. Likeledes har vi strukket Tityos ut over et veldig område og utstyrt slangehunden (Kerberos) med tre hoder. Enkelados har vi skapt, han som slår om seg med tusen armer, og menn som er grepet av sang fra kvinner i dobbeltfasong (sirenene); eoliske vinder har vi stengt inne i Ithaka-sekker ... vi har skapt sten av Niobe ... Skal jeg videre regne opp Proteus og den thebanske sæd – dragetennene – og at det fantes okser som spydde flammer fra nesen? At søstre dine, vognekjører (Faethon), gråt ravnere, og at det var båter som nå er havgudinner ... at harde klipper fulgte lyreslagene?

Forvandlingen er her satt i direkte forbindelse med dikterens skaperevne, ikke bare ved at disse er hans temaer, men fordi forvandlingen uttrykker den totale omforming som dikteren foretar hver gang han skal skape noe nytt. Transformasjonen gjelder både virkelighet og ethvert foreliggende stoff. Her kan både Niobes transformasjon til sten og Heliadenes ravnere leses som lidelsen omskapt til kunstverk; mens sirenenes sang og den ubevegelige naturs nye mobilitet som følge av lyrespillet minner om prototypen Orfeus eller hans

---

<sup>15</sup> Hun holder dem nede, dvs. hennes underkropp består av rasende hunder. Cf. også Vergil *Aen.* III 424 ff. og *Aen.* VI 286.

mytiske og musiske dublett Amfion (som fikk stenene til å legge seg pent på plass som murer rundt Theben) og viser virkningen av dikterens verk. Når Perseus omtales på vingehesten, mens det ellers er Bellerofon som rir den, er det fordi han har vært hestens skaper, i og med at den oppsto av Medusahodet han hugget av. Hesten skaper på sin side med hoven Musekilden (cf. *M.* V 256 ff.).

Viktig er det også, sett i sammenheng med metamorfosetemaet som uttrykk for kunstverk og dermed dikterens selvrefleksjon, at de forvandlinger som her omtales, nettopp er slike som forekommer hos de store episke forbildene: Homer omtaler *Niobe* (i *Il.* XXIV 603-17), *Sirenene* (i *Od.* XII 39 ff.), i samme verk opptrer forøvrig *Proteus*, 'havgamlingen', hvis egenskap er at han forvandler seg uopphørlig (cf. *Od.* IV 349 ff.), foruten at han har spådomsevnen, seerkunsten, og således kan leses som en representant for dikteren (cf. Vergils *Georgika* IV 387 ff., der *Proteus* kalles *vates* 'skald', og er «en som vet alt som er, som har vært og som skal komme». Hans stadige forvandling til alle slags former er der omtalt som hans *ars*). De «ildsprutende okser» og «skipene forvandlet til havnymfer» vekker assosiasjoner til henholdsvis Apollonios Rhodios' *Argonautika*<sup>16</sup> og Vergils *Aeneide*,<sup>17</sup> begge disse verkene er jo viktige forbilder for Ovids epos. De «utsådde dragetennene» henspiller tydelig på den thebanske syklus, som er likestilt med Troja i innledningen til det omtalte poetologiske avsnittet i *Amores*. Theben har forøvrig en sentral plass i *Metamorfosene* (i bok III-IV).

I denne mytekatalogen som ved første øyekast virker tilfeldig sammensatt, finner vi også representanter for det episke *Nekyia*, det obligatoriske underverdensbesøk både i *Odysseen* og *Aeneiden*: *Tityos* og den «trehodede slangehunden», samt for den motsatte lokalitet – himmelen – som også utgjør en av eposets skueplasser.

Videre allusjoner til dikterrollen kan vi likeledes se i *Aeolios Ithacis inclusimus utribus Euros* 'vi har stengt eoliske vinder inne i Ithakasekker', (*Am.* III 12, v. 29), som ikke bare henspiller på *Od.* X 19 ff. og tittelheltens hjemstavn, men også fremkaller forestillingen om *carmen Aeolium*, den eoliske lyrikk, som hos Horats nettopp er et uttrykk for epos-*recusatio*, vegring mot å dikte i stort format (*uter*, 'vindposen', er forøvrig brukt av Horats om noe som er fylt med svulmende tale – i *Satire* II 5,98). Verset fra *Amores* uttrykker dermed dobbeltheten ved *Metamorfosene* – både den finslepne, mindre form og det

---

<sup>16</sup> Målet for Argonautertoget – det gyldne skinn – innebar at Jason måtte temme disse oksene.

<sup>17</sup> Cf. *Aen.* IX 77 og X 215-50.



store, grensesprengende episke ideal. *Metamorfosene* overgår jo med sine femten bøker Vergils tolv.

Når Ovid innleder sin «mini»-metamorfosekatalog med *Skylla* – det samme verset har han dessuten også i *Ars amatoria* I 332 (foruten at denne forvandling er beskrevet nærmere i *M.* XIV 52 ff. som resultat av Kirkes magi) – har vi bindeleddet til Horats' *Ars Poetica* v.145, der akkurat dette blandingsvesen nevnes blant eksempler på *miraculum*: Aristoteles' *thaumaston* 'det forunderlige, utrolige' som den episke dikter bør gjøre bruk av. Homer skal være forbildet, hevder Horats, for i motsetning til de kykliske epikere som slår stort på det med resultatet *ridiculus mus*, gjør Homer det så meget bedre idet han lar beretningen utvikle seg av en mer forsiktig begynnelse «ikke røk ut av ild, men ut av røk lys» (v. 143), dvs. den enhetlige fortelling som så kan utvikle seg til mer strålende fortellinger utenfor hovedfortellingen: ... *ut speciosa dehinc miracula promat, Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdis* 'slik at han deretter kan fremføre det iøynefallende forunderlige: Antifates og Skylla og Kharybdis med Kyklopen', v. 144-5).

I Aristoteles' omtale av «det forunderlige» i Poetikken hører det ikke inn under argumentet om enhet. (I XXIII 1459a 37 skilles det mellom hovedfortelling og episoder. Episodene fra andre deler av en fortelling skaper variasjon i diktet.) Aristoteles uttaler seg om *thaumaston* i 1452a4, 1460a12 og 17 og definerer det nærmere: det er behagelig, det er oppdiktet og det er **uventet** (*para ... doxan*). Alt som er «forunderlig», vekker emosjoner og er mer akseptert i narrativ enn i dramatisk form. Horats knytter derimot sitt tema – verkets enhet – sammen med «det forunderlige».

*Speciosa miracula* – det iøynefallende som vekker forundring – er nettopp de mangfoldige former vi møter i *Metamorfosene*, både innenfor dyre-, plante- og mineralriket. Dette er altså – også i følge Aristoteles – akseptabelt innenfor et enhetlig verk. Ovid bruker for øvrig det samme ordet – *miracula* – i *M.* II 193-4 om stjernebildene Faethon skuer på sin ferd gjennom luften, beskrevet nærmere som *vastarum simulacra ferarum* 'bilder av veldige dyr'.

Aristoteles' *para ... doxan* utvikles i hellenistisk tid nesten til en egen genre, mer enn bare et kjært topos.<sup>18</sup> Horats innleder selv *Ars Poetica* med et slikt *miraculum* for å illustrere mangelen på enhet og organisk hele i et verk. Når han med analogien fra malerkunsten gir en *descriptio* av hybride vesener, er det nærmest en presentasjon av «metamorfosegalleriet»:

---

<sup>18</sup> *Paradoxa* var tittelen på et av verkene i Kallimachos' bibliotekskatalog: *Pinakes*. *Paradoxografien* behandlet merkverdigheter i den empiriske verden, bl. a. dyr, planter, vann, stener, skikker.

Om en maler ville føye hestehals til menneskehode og sette forskjellige fjær på lemmer som er plukket sammen fra alle steder, slik at en vakker kvinne oventil ender skammelig i en sort fisk, kunne dere da la være å le?

Hvis ikke verkets deler utgjør et hele, fordi det er for sammensatt, blir det som drømmebilder og febersyn. Variasjon i verket er vel og bra, men *adynata* – det høyst unaturlige – må ikke bli resultatet.

Horats polemiserer mot hellenismens forkjærlighet for digresjoner. Disse må ikke være irrelevante for helheten i komposisjonen, og han trekker sammenligninger med dyreverdenen: «man skal ikke parre slanger med fugler eller lam med tigre; det blir som feberbilder når verken fot eller hode hører til samme form» (v. 8). Horats fortsetter å gi oss glimt av *adynaton*-verdenen der delfinen og villsvinet bytter plass (v. 29).

I Ovids metamorfoseverden realiseres det umulige og det uhørte. Virkeligheten er i stadig forandring, vesener oppstår og går over i nye sammenhenger; alt er uventet og uforutsigbart. Dyre-, plante- og mineralriket blandes. *Prodigiosa* 'overnaturlig, eventyrlig' betegner han selv dette som er oppdiktet (*Am.* III 6,17).

Ovid gjør altså det utrolige, det sammensatte, til hovedsak, og Horats' argumentasjon, som ved avskrekkende eksempler *in extremis* skulle vise det feilfulle verk, må for Ovid ha virket som en utfordring til å skape et enhetlig dikt basert nettopp på slike prinsipper. (*Ars Poetica* dateres gjerne enten mellom 23 og 18 eller 13 og 8 f.Kr., altså flere år før *M.*) Det forunderlige, som Aristoteles plasserer i episodene utenfor hovedhandlingen, blir normen for Ovid.

Bare hvis dikteren mangler *ars*, fører det galt avsted, hevder Horats (v. 31). «Den som ønsker å variere et emne på en eventyrlig måte, han maler en delfin i skogene og et villsvin i bølgene» (*qui variare cupit, rem prodigialiter unam, delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum*, v. 29f.). Enhet alene er ikke nok, det må også være variasjon innenfor enheten, selv om variasjonen er av den fantastiske sorten.

Ovid har det samme utgangspunkt som vi finner i Vergils 6. *Ekloge* v. 3-5: «Konger og kamper» (*reges et proelia*) stilles opp mot det enkle diktverk, *deductum carmen*, det fintspunne, utarbeidede verk med assosiasjoner til spinning,<sup>19</sup> fremfor alt knyttet til det hellenistisk-aleksandrinske ideal og program, i opposisjon til det store epos. Nå kan digresjonen bli hovedsak, det

---

<sup>19</sup> Cf. *M.* IV 34 om Minyasdøtrene som *ducunt lanas* 'trekker ut ulltrådene'.

eksotisk sjeldne, det enkle og virkelighetsnære, det menneskelige representert ved barn, gamle koner og dyr, men også det groteske, monstrøse, foruten det lærde og det lette, ironiske. Den lekende holdningen både i bruk av språk og myter forutsetter lærdom. Særlig blir variasjon og asymmetri noe man tilstreber. Dermed finner vi forenet tilsynelatende motsetninger: en sans for realistiske detaljer, ofte med landlivet som bakgrunn og det høyst urealistiske som viser seg i *paradoxografien*. Aversjonen mot storeposet gjelder ikke Homer og Hesiod, men de kykliske eper fra omtrent samme tid: «Jeg hater det kykliske epos,» uttaler Kallimachos i *epigram* 28. Dette søker jo å være altomfattende i presentasjonen av sagnkretsene. Likevel er det disse tapte eper som har levert meget av mytestoffet i tillegg til lokalsagnene. Aleksandrinerne baserer det lille epos – *epylliet* – nettopp på mer perifert stoff.

Aitiologien – mytene forbundet med opprinnelsen til byer og institusjoner – er et annet utgangspunkt for hellenismen, her med Hesiods katalogepos *Theogonien* som forbilde. Eposet kan dermed få en didaktisk variant som i hellenismen nedfeller seg i de utroligste emner. Sannhet og vitenskapelighet er kriterier som ofte forenes med det paradoksale (når det f.eks. skrives epos om giftslanger).<sup>20</sup>

Vi skjønner altså at selve utgangspunktet for *Metamorfosene* ligger i hellenismens mangfoldighet og dens sammensatte ideal. Ovid søker det lille finslepne, lette og presise som vi kan oversette Kallimachos' slagord *leptos* 'fin, tynn' med, og samtidig det tilsynelatende uforenlige andre ytterpunkt: et langt sammenhengende, for ikke å si evigvarende (*perpetuum*) dikt – slik han forener de to begrep i prooimiet til verket *di ... perpetuum deducite ... carmen ...* 'Utarbeid, guder, mitt evigvarende dikt ... '. *Perpetuum*<sup>21</sup> har også en ambiguitet i seg – både betegner det at det er en uavbrutt tråd i det foreliggende verk, en kontinuitet, og at det varer ubegrenset. Horats bruker for øvrig også denne betegnelsen i *carm.* I 7 når han distanserer seg fra dem som hyller Athen i et *perpetuum carmen* – nærmest et storepos. Ovid følger Kallimachos-estetikken med avvisning av det heroiske epos, samtidig som Vergils Aeneide, det nye og hittil uhørte epos, skal overgå – *aemulatio* og innovasjon er jo alltid kravet. Hvorledes forene idealet om det lille, fint utarbeidede verk som også Ovids utgangspunkt som elegiker krevde, med ønsket om storhet i tema og

---

<sup>20</sup> Nikandros' *Theriaka* handlet om bitt fra slanger og andre giftige dyr og legemidler mot dette. Andre eksempler: det hellenistiske lærediktet *Ornithogonia*, som handlet om fuglearter oppstått av mennesker (dette ble for øvrig gjendiktet av Ovids venn Aemilius Macer) og Eratosthenes' *Katasterismoi*.

<sup>21</sup> Kallimachos nevner i sin *Aitia*-prolog (fr.I 1-6) at han ble kritisert for ikke å ha skrevet et «evigvarende» dikt.

form? Hvorledes forene elegiens krav om subjektivitet og følelser – et krav som også har sin opprinnelse hos aleksandrinerne – med Vergilmodellen, et augusteisk storverk?<sup>22</sup>

At Ovid en rekke ganger skal ha forsøkt seg på det tradisjonelle helteepos, slik han selv beretter flere steder, må vi vel oppfatte som litterært topos (f.eks. *Amores* I 1, II 1, *Tristia* II 1,317 ff., cf. Horats *carm.* I 6 og I 7, der helteeposet er det man vegrer seg mot å skrive; cf. også f.eks. Properts II 1,17 ff., Martial IX 50, Iuvenal I 1 ff.).

Når Homer er Vergils forbilde, griper Ovid derimot til den andre store epiker fra arkaisk tid – Hesiod – ved å la *Metamorfosene* åpne med intet mindre enn verdens skapelse, slik Hesiod gjør i *Theogonien*, og den tilsynelatende tråden i verket forløper fra formløs masse, *Chaos*, til et ordnet *Kosmos: ab origine mundi ad mea ... tempora* ‘fra verdens begynnelse til min tid’ som dikteren sier i prooimiet; eller slik han omtaler verkets tidsspenn i *Tristia* II 559: *ab origine mundi in tua ... tempora ... Caesar*. Dermed kan hans epos oppfattes både som en verdenskrønike med mytisk-historisk utvikling og som en naturfilosofisk forklaring på denne evolusjonen. Begynnelse og slutt (I 5-450 og XV 60-478) skiller seg ut ved sitt filosofiske innhold, men inngår likevel i kronologien, siden vi først presenteres for forvandlingen av *Chaos* frem til skapelsen av mennesket, mens Pythagoras’ tale i 15. bok gir den naturfilosofiske «lov» for universets stadige forvandling, og dermed også premissene for fremveksten av Roma. Enkeltfenomenenes opprinnelse skyldes alltid forvandlingsprinsippet. I likhet med den pessimistiske Hesiod finner vi også hos Ovid en etisk holdning knyttet til utviklingen. Etter at det høyeste vesen, mennesket, er skapt, og dertil med guddommelig opprinnelse, går det gradvis nedover fra gullalderen til jernalderslekten, der krig og rov hersker og jorden drypper av de dreptes blod. Det er fristende å se en allusjon til romersk virkelighet: «ektemannen lurar på hustruens død og hun på hans, skumle stemødre blander lumske gifter, venn er ikke sikker for venn, og broderkjærlighet er sjelden ...» (*M.* I 145 ff.) – og en romersk virkelighet vel ikke bare fra borgerkrigstiden før Oktavian/Augustus (som hos Vergil), men kanskje også en antydning av den egentlige tilstand bak Augustusfasaden? At keiseren er til stede i denne del av verket og ikke bare i dets avslutning, der hans apotheose forutsies, ser vi tydelig i beskrivelsen av Solgudens palass, som nærmest ser ut til å ligge på Palatin<sup>23</sup> – en parallell

<sup>22</sup> Det fremgår av *Tristia* II 548 ff. at Ovid selv regnet *M.* som et storverk: *saepe dedi nostrae grandia vela rati ... dictaque sunt nobis, quamvis manus ultima coeptis / defuit in facies corpora versa novas* ‘ofte har jeg satt store seil på min skute, og selv om det manglet en siste hånd på verket, har jeg fortalt om **kropper forvandlet til nye former.**’

<sup>23</sup> Cf. også *M.* I 204-5 og 562.

dikteren selv trekker i v. 175f. (Dette stedet vil jeg våge å kalle – hvis jeg kan være så dristig – den store himmelens *Palatia*).

Til tross for konsentrasjonen rundt de fysiske fenomenene i tilværelsen – hittil uhørt i heroisk epos, men forklarlig ut fra det didaktiske epos – er likevel det menneskelige og emosjonelle for mange selve særpreget ved *Metamorfosene*, og flere har sett *eros* som et sammenbindende tema. For selvfølgelig handler det også om kjærlighet – i alle stadier og varianter: fra Pyramus og Thisbes kyssing med mur i mellom, til Pasifaës lidenskap for oksene, eller nymfen Salmacis, som bokstavelig talt klenger seg på ynglingen *Hermaphroditus* mens han bader; det er da han blir nettopp det, når hun vokser fast i ham. Men hvor befinner det allmennmenneskelige seg i disse ekstremsituasjoner, som ikke akkurat finner sted i dagliglivet? Mennesket er her utsatt for krefter det ikke behersker eller forstår, uten mulighet til å uttrykke det det føler, uten evne til å gripe inn i det egne livs, tidens eller historiens gang. Som sjelekjenner fra elegien og med retorisk skolering til å sette seg inn i enhver situasjon, kan Ovid demonstrere dette både i verkets første pentade, der møtet mellom guder og mennesker er sentralt, og i de to siste, der allehånde mellommenneskelige relasjoner dominerer.

Forvandlingstemaet er ofte det som skaper sammenheng, forbindelse og overganger mellom de forskjellige ledd i verket, og det er selve påskuddet for alle fortellingene. I *prooimiet* blir det straks fastslått: «Mitt sinn driver meg til å synge om former forvandlet til nye kropper» (*In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora ...*). Metamorfosen kan være sentral, f.eks. når enkeltfortellingens hovedfigur både selv forvandles og bevirker forvandling(er) – slik som når Cadmus, Thebens grunnlegger, som sår dragetenner og derved frembringer fullt bevæpnede menn, selv blir til slange ved Thebensyklusens avslutning – eller mer perifer. Den kan beskrives utførlig som gradvis overgang mellom to former, eller bare som resultat i kortfattet omtale. Dette gjennomgående tema er svært variert: mennesker forvandles til naturfenomener som planter, dyr, mineraler eller geografiske steder (bl.a. elver), endog til stjernetegn – de såkalte *katasterismoi*. Skiftet kan skje med henblikk på kjønn eller guddommelig status (*apotheose*); og veien behøver ikke bare gå fra levende til livløs: også det motsatte kan skje, som i Pygmalions tilfelle.

Forvandlingen kan oppfattes som en tydeliggjørelse av en persons vesen, slik vi allerede i gresk diktning finner figurer ikke bare sammenlignet med, men transformert til uhyrer når den gjerning de har begått, går ut over deres menneskevesen, som f.eks. med Hecubas forvandling til hund (Euripides' *Hekabe*).

Dette alltid aktuelle spørsmålet tar Platon opp (bl.a. i *Staten* X 620 a-d),<sup>24</sup> likeledes senere greske filosofer som Aristoteles og stoikerne: hva representerer en persons identitet? Vesenskjernen forblir ved en ekte transformasjon – det er bare materiens form som forandrer seg. Stoikerne setter det flyktige opp mot det varige, menneskets synlige, men foranderlige natur kontra det som bestemmer dets anlegg og karakter.

Nærliggende er det å tolke forvandlingen under sjelevandringsaspektet, slik dette kommer til uttrykk i Pythagoras' store tale mot avslutningen i 15. bok: «Alt forandres, intet forgår» (*Omnia mutantur, nihil interit*, v. 165). Dette er også filosofen Heraklits prinsipp: «Det er ikke noe i hele verden som forblir. Alt flyter, ethvert bilde formes mens det springer fra det ene til det andre, selv tiden glir vekk i stadig bevegelse, slik som en elv...» (v. 176 ff.).

Sjelevandringen – *metempsychosis* – er ikke forbundet med straff eller belønning for levet liv, den hører bare med til forvandlingsloven, som gjelder døgnet, årstidene, menneskelivet. Våre legemer forandrer seg uopphørlig, og det vi var og er, vil vi ikke være i morgen (v. 215). I større perspektiv gjelder dette forvandling av folk og riker: det herlige Troja er ynkelige ruiner, berømte Sparta og mektige Mykene, Cecrops' og Amfions borger (dvs. Athen og Theben) er bare navn (v. 424-430). Uten at det blir uttalt, ligger det vel implisitt at det samme en gang vil skje med Roma. (Denne talen holdes for den fremtidige 2. konge i Roma, kong Numa, og forutsier både Romas og Augustus' storhet slik som i *Aeneiden*; man kan spørre seg om keiseren har oppfattet dobbeltbudskapet.)

Veien fra Chaos til et ordnet Kosmos kan selvfølgelig leses som en hyllest til opprettelsen av *Pax Augusta*; slik Augustus' apotheose også blir spådd av Ovid i en tradisjonell *vates*-rolle. Likevel gjelder dikterens aller siste ord ham selv, ved at han forutser at hans navn vil være udødelig, og at han vil leve videre (*vivam*).

Metamorfosen, forvandlingen, kan dermed sees som et uttrykk for skapelse, tilblivelse av kunstnerens verk. Dette utgjør jo alltid en ny virkelighet. De mange kunstnermytene rundt enkeltfigurer som Orfeus eller Pygmalion peker i denne retning; likeledes presentasjonen av slike i konkurranseforhold der partene representerer hver sin estetikk (som vevekappestriden mellom Arachne og Athene, sangerstriden mellom Musene og Pieridene (i bok V og VI). Også mytiske figurer man vel ikke akkurat har tenkt på som kunstnere, opptrer som slike – som trollkvinnen Kirke i 14. bok, når hennes nereider og nymfer samler

---

<sup>24</sup> Der henger sjelenes valg av nytt liv etter døden sammen med det liv de har levet. I *Staten* IX 588 b fremstilles sjelen som blandingsvesen, satt sammen av forskjellige dyr.

blomster «uten orden» og forskjelligfarvede urter i kurver, mens hun selv «fullender verket», er det som en beskrivelse av Ovids arbeid med *mangfoldighet* innenfor et *enhetlig* verk. Kirke kjenner urtenes magiske kraft og vet hvilken nytte hvert enkelt blad har og «hvilken harmoni det er når de er blandet» ( ... *quae sit concordia mixtis*; v. 264 ff.). Her innføres dessuten nymfen med det talende navn *Canens* 'den syngende' (v. 375) – en slags kvinnelig Orfeus som med sin stemme kan bevege trær og klipper, temme dyr og stanse elver, holde de flyktige fugler tilbake.

En annen nyskapt figur hos Ovid, *Somnus* 'Søvnen' i *M.* XI 592 ff., presenteres også som en kunstner og iscenesetter, omgitt av drømmene som imiterer forskjellige former. Blant *Somnus*' tusen sønner blir vi kjent med tre som han vekker opp: *Morpheus* 'Formeren', også omtalt som *artifex* 'kunstneren', og *figurae simulator* 'formetterligneren', han etterligner bare mennesker. Den andre, *Icelos* (= *similis* 'lik', 'lignende'), har dyr, fugler og slanger som sitt felt; mens tredjemann med det talende navn *Phantasos*<sup>25</sup> går inn i alt som mangler sjel: jord, klipper og bølger. Bildene, som bor hos *Somnus* før de formes, er like mangfoldige og kan inngå i like utallige kombinasjoner som råmaterialet i metamorfosedikterens verksted. Det er som Ovid har grepet fatt i Horats' ord om umulige kombinasjoner: *velut aegri somnia, vanae ... species* 'lik en syk persons drømmebilder, tomme fantasibilder', *Ars Poetica* v. 7-8), og han viser vel her aller tydeligst at det er de mange former og figurer som binder verket sammen og forsvarer dets plass som enhetlig epos. Også selve **skapelsen** fremheves og gjentas flere steder som en skapelse av kunst (f.eks. *M.* I 403 ff.: stener som blir mennesker sammenlignes med marmor som tar form). Når Ovid omtaler sitt epos, er det alltid med fokusering på de **forvandlede former**. (Ikke bare i *prooimie*-programmets *mutatas formas*, men også i *Tristia* I 1, 117: *mutatae ... formae* ; likeledes *Tr.* III 14,19 og *Tr.* I 7,13.) Heller ikke den greske tittelen *metamorphoses*<sup>26</sup> peker på noen annen enhet.

Ovid kan ikke bare leses under et ironisk aspekt. Beslektet med denne distanserende holdning, som også kan tilskrives at dikteren må forholde seg til mytene, finner vi en kritisk avstandtagen til Augustus' regime. Ovid ble jo også forvist, men av hvilke grunner? (*M.* var ferdig, men ennå ikke utgitt da Ovid ble forvist i år 8 e.Kr., cf. *Tr.* III 14,17 ff.; i *Tr.* I 7,13 ff. leser vi at arbeidet med verket ble avbrutt av relegasjonen, og i *Tr.* II 555 ff. oppfordrer han Augustus til å gi slipp på vreden og la *M.* bli lest høyt for seg.) I hvor stor grad er verket å

---

<sup>25</sup> *Phantasia* er på gresk særlig brukt om det visuelle bilde.

<sup>26</sup> Parthenios fra Nikaia, som kom til Roma som krigsfange i 73 f.Kr., utga en samling fortellinger med tittelen *Metamorfuvvsei~*. «Forvandlinger» var også temaet for Nikandros' *JEteroiouvmena*.

betrakte som en anti-*Aeneide* med et anti-augusteisk innhold? Hva skyldes ønsket om å overgå Vergil også i Augustus-forherligelsen? Er Ovids eposteknikk på grensen av det tillatte? Kommer vi nærmere den egentlige Ovid ved et mer poetologisk utgangspunkt, der dikterens selvrefleksjon og verkets skiftende innhold og springende form er det egentlige innhold? Der også det språklige uttrykk med skjulte ordspill, anagrammer, retorikkens troper og figurer spiller en vesentlig rolle?<sup>27</sup> Kanskje ligger meningen i at vi aldri skal gripe og holde fast ved en tolkning, men at alle forsøk på å binde diktverket til et bestemt komposisjonsprinsipp må mislykkes. På samme måte som Ovid bevisst lar mytefortellingene begynne og slutte uavhengig av bokgrensene. Hvorledes klarer vi best sprangene mellom det narrative og de mange alluderende, intertekstuelle og dessuten de poetologiske plan i teksten? Er metamorfoseforestillingen først og fremst et uttrykk for dikterens omforming av det mytiske stoff og alle tidligere versjoner av dette? For å unngå Senecas Ovidkritikk – «om ikke å vite å stoppe i tide» – klipper vi tråden her.

## BIBLIOGRAFI

### *Utgaver:*

Bömer, F. 1969-1986. P.Ovidius Naso. *Metamorphosen. Kommentar.*

Brink, C.O. 1971. *Horace on Poetry. The "Ars Poetica".* Text. Commentary. Cambridge.

Ehwald, R. 1915. *Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso.* Bd.I-II. Erkl. von Haupt-Korn-Ehwald. Berlin.

Holzberg, N. 1996. *Publius Ovidius Naso. Metamorphoses.* Tusculum. Darmstadt.

Kenney, E.J. 1961. *P. Ovidi Nasonis A m o r e s .* Oxford.

Lucas, D.W. 1968. *Aristotle. Poetics. Introduction, commentary and appendixes.* Oxford.

Rahm, H. 1988. *M. Fabii Quintiliani. Institutionis oratoriae libri XII 2.* Auflage. Darmstadt.

Wickham, E.C. 1912. *Q. Horati Flacci opera.* Oxford.

### *Sekundærlitteratur:*

Ahl, F. 1985. *Metaformations. Soundplay and wordplay in Ovid and other Classical Poets.* Ithaca and London.

---

<sup>27</sup> I nyere Ovidforskning blir dette vektlagt, f.eks: at ordene er ordnet slik at de etterligner et aspekt ved den hendelse de beskriver. Syntaksen forsterker det skiftende, og språket blir imitatorisk. Cf. Ahl: 1985, Lateiner: 1990, Tissol: 1997.



- Albrecht, M. v. & Zinn, E. 1968. *Ovid. Wege der Forschung*. Bd. XCII. Darmstadt.
- Albrecht, M. v. 1981. «Mythos und römische Realität in Ovids Metamorphosen». *ANRW* 31,4. S. 2328-2342. Berlin.
- Bate, J. 1993. *Shakespeare and Ovid*. Oxford.
- Barchiesi, A. 1997. *The Poet and the Prince. Ovid and Augustean Discourse*. Berkeley L. A. and London.
- Bernbeck, E. J. 1967. *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*. München.
- Boyle, A. J. ed. 1993. *Roman Epic*. London and New York.
- Bretzigheimer, G. 1993. «Juppiter Tonans in Ovids Metamorphosen». *Gymnasium* 100. S. 19-74. Heidelberg.
- Brown, R. 1987. «The Palace of the Sun in Ovid's Metamorphoses». I: *HOMO VIATOR. Classical Essays for John Bramble*, eds. M. Whitby, Ph. Hardie, M. Whitby. S. 211-220. Bristol.
- Buchheit, V. 1966. «Mythos und Geschichte in Ovids Metamorphosen I». *Hermes* 94. S. 8-108. Wiesbaden.
- Burck, E. ed. 1979. *Das römische Epos*. Darmstadt.
- Coleman, R. 1971. «Structure and Intention in the Metamorphoses». *The Classical Quarterly* N. S. 21. S. 461-77. Oxford.
- Crabbe, A. 1981. «Structure and Content in Ovid's Metamorphoses». *ANRW* 31,4. S. 2274-2327. Berlin.
- Curran, L. C. 1972. «Transformations and Anti-Augustanism in Ovid's Metamorphoses». *Arethusa* 5. S. 71-91. NewYork & Buffalo.
- Due, O. S. 1974. *Changing Forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*. Classica et Mediaevalia diss. X. Copenhagen.
- Döpp, S. 1991. «Vergilrezeption in der Ovidischen Aeneis». *Rheinisches Museum für Philologie* 134. S. 327-346. Frankfurt.
- Dörrie, H. 1959. «Wandlung und Dauer. Ovids Metamorphosen und Poseidonios' Lehre von der Substanz». *Altsprachlicher Unterricht* 4. S. 95-116. Stuttgart.
- Galinsky, K. 1975. *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Oxford.
- Hardie, Ph. 1993. *The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of Tradition*. Cambridge.

- Hardie, Ph. 1995. «The Speech of Pythagoras in Ovid *Metamorphoses* 15: Empedoclean Epos». *The Classical Quarterly* N. S. 45. S. 204-214. Oxford.
- Harries, B. 1990. «The Spinner and the Poet: Arachne in Ovid's *Metamorphoses*». *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 216. S. 64-82.
- Helzle, M. 1993. «Ovid's Cosmogony. *Metamorphoses* 1,5-88 and the Traditions of Ancient Poetry». *Papers of the Leeds International Latin Seminar*, vol. 7. S. 123-134. Ed. F. Cairns & M. Heath.
- Hinds, S. 1987. *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the self-conscious Muse*. Cambridge.
- Holzberg, N. 1993. «Ovid – der erste moderne Dichter der Antike». *Gymnasium* 100, S. 126-143. Heidelberg.
- Holzberg, N. 1997. *Ovid. Dichter und Werk*. München.
- Latacz, J. 1979. «Ovids' *Metamorphosen* als Spiel mit der Tradition». *Würzburger Jahrbücher* N. F. 5. S. 133-155.
- Lateiner, D. 1990. «Mimetic Syntax: Metaphor from Word Order, Especially in Ovid». *American Journal of Philology* 111. S. 204-237 Baltimore.
- Lausberg, M. 1982. «Archetypon tes idias poieseos. Zur Bildbeschreibung bei Ovid». *Boreas* 5. Münster.
- Leach, E. 1974. «Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses*». *Ramus* 3. S. 102-42. Victoria.
- Leach, E. 1988. *The Retic of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*. Princeton.
- Lieberg, G. 1982. *Poeta Creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*. Amsterdam.
- Little, D. 1972. «The Non-Augustanism of Ovid's *Metamorphoses*». *Mnemosyne* IV. Bd. 25. S. 389-401. Leiden.
- Ludwig, W. 1965. *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*. Berlin.
- Myers, K. S. 1994. *Ovid's Causes. Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*. Ann Arbor.
- Nagle, B. R. 1988a. «Erotic Pursuit and Narrative Seduction in Ovid's *Metamorphoses*». *Ramus* 17. Victoria.
- Nagle, B. R. 1988b. «Two Miniature Carmina Perpetua in the *Metamorphoses*: Calliope and Orpheus». *Grazer Beiträge* 15, S. 99-125.
- Otis, B. 1975. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge.

- Picone, M. / Zimmermann, B. eds. 1994. *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*. Stuttgart.
- Picone, M. «Dante argonauta: La ricezione dei miti ovidiani nella Commedia divina» i Picone, M. / Zimmermann, B. eds. 1994. *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*. Stuttgart.
- Schmitzer, O. 1990. *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*. Stuttgart.
- Schubert, W. ed. 1999. *Ovid. Werk und Wirkung*. Festgabe für M. von Albrecht. Bd. I-II. Studien zu klassischer Philologie Bd.100. Frankfurt.
- Solodow, J. B. 1988. *The World of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill and London.
- Stroh, W. 1979. *Ovid im Urteil der Nachwelt. Eine Testimoniensammlung*. Darmstadt.
- Tissol, G. 1993. «Ovid's little Aeneid and the thematic integrity of the Metamorphoses». *Helios* 20,1. Lubbock, Texas.
- Tissol, G. 1997. *The Face of Nature. Wit, Narration, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*. Princeton.
- Toohey, P. 1992. *Reading Epic. An Introduction to the Ancient Narratives*. London and New York.
- Toohey, P. 1996. *Epic Lessons. An Introduction to Ancient didactic Poetry*. London & New York.
- Traube, L. 1911. *Vorlesungen und Abhandlungen*. Bd. II. München.
- Wheeler, S. M. 1995a. «Imago mundi: Creation in Ovid's Metamorphoses». *American Journal of Philology* 116. S. 95-121. Baltimore.
- Wheeler, S. M. 1995b. «Ovid's Use of Lucretius in Metamorphoses 1,67-8». *The Classical Quarterly* N. S. 45. S. 200-203. Oxford.

# EN AMBIVALENT FÖRFATTARE – LUCANUS OM ETT INBÖRDESKRIGS ONDSKA OCH ÄRA

**Hugo Montgomery**

M. Annaeus Lucanus räknades på medeltiden bland de stora romerska författarna, han var en av de nio *poetae aurei*.<sup>1</sup> Däremot har han inte någon plats i T. S. Eliots *What is a classic*, där Vergilius är den store förebilden. Lucanus' rykte har nämligen dalat högst betydligt sen antikens, medeltidens och renässansens dagar, även om klassiska filologer givetvis ägnat honom en hel del forskning, dock inte alltid med den alltför stora entusiasmen.<sup>2</sup> Av hans produktion har endast bevarats *Pharsalia*, som också går under titeln *De bello civili*, ett ofullbordat historiskt epos på tio böcker utan hjälte och utan homerisk gudaapparat.

Lucanus har för länge sedan fallit bort från det pensum som en antikintresserad student bör känna till. Först i dekonstruktionismens epok har han börjat väcka förnyat intresse bland dagens litteraturforskare, för vilka ambiguitet är ett nyckelbegrepp.<sup>3</sup> Lucanus själv var nämligen en på många sätt en självdestruktiv författare, och hans text har flera bottnar. Han talar nämligen gärna med två tungor, en när han berättar, en när han kommenterar, och det är inte alltid lätt att veta vad han egentligen vill säga. Överhuvudtaget ger han intryck av att ha varit en ytterst medveten skald med stora spänningar både i liv och verk. Lucanus, född 39 i Spanien, kom i ung ålder till Rom där han fick en förstklassig litterär/retorisk uppfostran. Han var nämligen en förmögen och resursstark person med tunga, litterära släktskapsförbindelser, eftersom Seneca, kejsar Neros mäktige förmyndare, var hans farbror. Under 50-talets sista år var Lucanus en gunstling till kejsaren och ingick i den *jeunesse dorée* som kringgav den store konst- och litteraturhabituén Nero.<sup>4</sup> År 60 hedrades han med att få

---

<sup>1</sup> God textkritisk upplaga: Shackleton Bailey, D.R. 1988. Modern engelsk översättning med nyttig inledning: Braud, S. H. 1992.

<sup>2</sup> En god översikt över receptionen av *Pharsalia* ger von Albrecht, M. 1994. Lucanus blir inplacerad i sin antika genre av Ahl, Ph. 1993. Nyttig är också Burck, E. & Rutz, W. 1979. Om 1800-talets tyska och engelska filologers bristande intresse för Lucanus talar Ahl, F. M. 1976, s. 58-61. En överblick över artiklar om Lucanus från ca 1920 och ca 50 år framåt ger Rutz, W. 1970.

<sup>3</sup> Leigh, M. 1997. Bartsch, Sh. 1997. Masters, J. 1994. Banbrytande men inte speciellt lättläst är Henderson, J. 1987.

<sup>4</sup> En omvärdering av Nero och en positiv bild av hans kulturpolitik finner man i många av artiklarna i Elsner, J & Masters, K. 1994. Petronius kritiserade sin diktarkollega Lucanus'

hålla det icke bevarade hyllningstalet, *laudatio Neronis*, vid den stora Nerofestivalen i Rom. Lucanus hamnade dock i onåd hos sin kejsare, drogs till slut år 65 in i sammansvärjningen kring Piso och tvangs begå självmord alldeles som sin berömde farbror Seneca. Enligt rykten som fort kom i omlopp skulle han under rättegången ha försökt ange sin egen mor, detta för att rädda sitt eget skinn. Det lyckades han inte med, och *Pharsalia* är också en av världshistoriens många ofullbordade verk.

### VAD HÄNDER I PHARSALIA?

Ämnet för detta historiska epos är det stora inbördeskrig, som Caesar inledde när han en januaridag 49 f.Kr. förde sin här över gränsfloden Rubicon för att taga upp kampen mot sin f.d. svärson och kollega Pompeius, som hade makten i Rom. Den disposition som Lucanus följer i detta epos är stort sett av kronologisk art. I den första boken behandlas sålunda det blodiga inbördeskrigets förhistoria innan Caesar tar det ödesdigra steget att lämna sin provins för att mot republikens lagar tåga mot Rom. Stämningen i staden skildras i den andra boken, varvid framställningen fördjupas genom en spännande dialog mellan den blivande caesarmördaren Brutus och Cato, som Lucanus låter vara den republikanska författningens store förkämpe. Pompeius hade flytt från Rom, och sedan fört sin armé över Adriatiska havet, så Italien var nu öppet för Caesars upprorshär. Hans välde var dock bräckligt, eftersom Pompeius hade en stor här i de spanska provinserna. På vägen dit belägrar Caesar Massilia, det senare Marseille, en episod Lucanus i tredje boken dramatiserar genom att ta med flera brutala och blodiga scener. Kampen mot pompejanerna i Spanien upptar den fjärde boken, varvid författaren i ett parti ställer frågan vad som skulle ha hänt om inte den stora översvämning i Ebrodalen, som först hindrat Caesars framryckning, hade gett sig. Inbördeskrig var av ondo, menar Lucanus, och vid detta tillfälle skulle ödet ha haft sin chans att ändra händelseförloppet. *Fatum*, ödet/skjebnen, uppfattas nämligen som en möjlig aktör i detta epos, som för övrigt saknar den gudomliga överbyggnad, som annars är ett karakteristiskt drag för den antika eposgenren.

I femte boken är Caesar tillbaka i Italien, som han vintern 48 lämnar i en farofylld expedition över till den albanska kusten, där Pompeius' här, och den författningstroga delen av senaten, väntar på honom. Striderna i Nordgrekland och Thessalien upptar en viktig plats i den sjätte boken, medan Pompeius'

---

epos genom att i *Satyricon* 118-124 lägga in en 300 vers lång parodisk episk dikt över samma tema.

nederlag vid Pharsalos september 48 dominerar bok sju. Ämne för bok åtta utgör Pompeius flykt till Egypten, efter ett kort möte med sin trofasta hustru Cornelia, och sedan hans ömkliga död i Alexandria. Lucanus beskriver sedan den mördade hjältens apotheos innan han i resten av bok nio låter Cato ta över rollen som republikens försvarare. Ett känt avsnitt är därvid alla de lidanden som Afrikas farliga ormar påförde hären på en farlig marsch mot Thapsus, där Cato sedermera begick självmord. Partiet om dessa ormar är ett exempel på sådana didaktiska exkurser, som Lucanus gärna prydde sin berättelse med.

Efter segern vid Pharsalos tar Caesar upp jakten på den besegrade Pompeius. I det avslutande partiet av bok nio skildras på ett infamt sätt med vilka känslor Caesar tog emot sin fiendes avhuggna huvud. Han hycklade bara sorg, egentligen triumferade han, vet den allvetande Lucanus att berätta. Caesars egna upplevelser i Alexandria var dock också obehagliga. I den ofullbordade boken stannar berättelsen bara upp när Caesar angrips från två håll under striden i Alexandrias hamn och inte vet hur han skall klara sig ur situationen. Längre hann således inte Lucanus att skriva, konflikter med hans före detta skaldevän och kejsare Nero tvingade honom tydligen att ge sitt epos ett brått slut. Troligen hade han tänkt att föra framställningen vidare fram till Caesars mord år 44, men forskare har också hävdats att Catos självmord skulle ha utgjort den tänkta avslutningen på detta epos om den republikanska frihetens undergång.<sup>5</sup>

### ETT OVÄNTAT BESÖK.

Som exempel på Lucanus episka framställningskonst har jag valt hans skildring i IX. 950 – 1003 av Caesars besök i Troja efter segern vid Pharsalos. Det är bara från Lucanus vi känner denna episod, som inte omnämns i annan historisk litteratur.<sup>6</sup> Man letar sålunda förgäves efter episoden i Caesars *Commentarii de bello civili*, som varit en viktig källa för *Pharsalia*. Varför tog Lucanus med, eller hittade på, detta besök, och hur använder han denna episod i sitt epos?

Läsarna/åhörarna har redan i början av bok IX fått reda på att Pompeius blivit mördad vid Alexandrias redd. Lucanus låter således handlingen i denna

---

<sup>5</sup> Att Caesars mord skulle ha varit den tänkta avslutningen på *Pharsalia* hävdas av Friedrich, W.H. 1938. Augustus' seger över Cleopatra och Antonius förefinnes vara den bästa slutpunkten för verket av Bruère, R. T. 1950. Argument för att Lucanus tänkt avsluta sitt verk med Catos död vid Thapsus hävdas av Menz, W. 1952. Ett avsnitt av denna icke publicerade doktorsavhandling är omtryckt i Rutz, W. 1970, s. 257-263.

<sup>6</sup> Denna episod i *Pharsalia* analyseras bl.a. av Zwierlein, O. 1986. Se också Ahl, F. M. 1976, s. 214-222, Bartsch, Sh. 1997, s. 132-137.

trojanska episod gå några steg tillbaka i tiden. Han anknyter till slaget vid Pharsalos genom att påpeka att Caesar blivit mättad av blodbadet, *satiatus clade*, ett ordval som visar att segraren inte har berättarens sympati. Han följer nu Caesar på hans väg mot sin besegrade motståndare, och den för honom till Hellesponten. Här nämner skalden några kända mytiska namn, kärleksparet Hero och Leander och inte minst Helle från myten om det gyllene skinnet. Helle hade nämligen givit sitt namn åt sundet när hon ramlat av ryggen från den bock, som räddat henne från den onde Athamas. Lucanus ger också en kort geografisk orientering om de trånga sunden in till Svarta Havet, varvid han tvärsäkert påstår att Hellesponten till och med är trängre än Bosporen, något som inte stämmer med verkligheten. Geografi var ett av hans intresseområden som han ägnat utförliga och inte alltid speciellt överbevisande exkurser när det behövdes.

Lucanus skildrar sedan hur Caesar till synes oväntat avbryter förföljandet och uppsöker Sigeion. Som skäl till denna avstickare anföres att han var *famae mirator*, en som beundrade det som var känt och ärat. Därefter stannar Caesar vid en av floderna i Trojas närhet, Simois-floden, samt vid Rhoition, bekant genom en gravhög som achaierna rest över Ajax. Redan i detta sammanhang görs en snabb hänvisning till Homeros, ty författaren säger att Caesar nu uppsökte de skuggor som hade skalder, *vates*, mycket att tacka för. Annars hade deras bedrifter fort blivit glömda.

Caesar är således i det berömda Troja, *nomen memorabile Troiae*, han går runt, *circumit* och letar, *quaerit*, efter murarna, som Apollon och Poseidon uppfört under generationen före Homeros' trojanska krig. Vi får en beskrivning av hur litet som var kvar och hur naturen övertagit den gamla borghöjden. Skildringar av ruiner av gamla städer är ett tema som Lucanus gärna tar upp, det ger en ödesdiger stämning åt berättelsen.<sup>7</sup> Vid Troja var det inte mycket att se säger Lucanus i en kort beskrivande notis, eftersom naturen hade gömt bort det som var kvar av Priamos' palats. I en *sententia*, som är typisk för Lucanus, säges det till och med att ruinerna gått under, *etiam periere ruinae*, vilket säkerligen är en överdrivelse. Troja hade nämligen haft en lång historia också efter det trojanska kriget, men sådant är en onödvändig detalj för Lucanus. Hans Troja är en litterär fiktion, han tänkte på Homeros' Troja, med alla de associationer som genom skalden var förbundna med denna plats.

Han fortsätter sedan med att berätta i ett parti laddat med mytologiska reminiscenser vad Caesar såg, *aspicit*, på denna ödsliga plats. Han avbryter

---

<sup>7</sup> Se t.ex. I.24-32 och VII.966-969. Dessa textställen analyseras av Ahl, F. M. 1976, s. 214-221.

således sin beskrivelse av ruinpromenaden genom att låta läsaren se Troja med Caesars ögon. Segraren från Pharsalos ser sålunda den klippan där Hermione blev fjättrad som offer till ett sjömonster men räddades av Herkules; han ser den plats i skogen där hans förfader Anchises firade sitt bröllop med Afrodite; han ser Paris grotta, han ser den plats varifrån Ganymedes blev bortrövad till Zeus, och var naiaden Oenone sörjde över den dödade Paris. Skalden kommer här med en beundrande hjärtesuck, *nullum est sine nomine saxum*, varenda sten har sitt namn, sin historia, något som således är skalders verk. Dock är det en del förhållanden som Caesar inte kände till, för han vet inte att han passerat Xanthus, en annan av de kända trojanska floderna. En inhemsk ber honom inte att trampa på Hektors grav när han vårdslöst stövlat fram i gräset. En vägvisare, *monstrator*, upplyser honom också om att en stenhög, som inte ger intryck av att vara heligt på något sätt, en gång varit Zeus Herkeios' altare i Priamos' palats. *Non respicis* 'Visar du inte respekt för', innebär också en mild tillrättavisning. Caesar framställs således som en rätt ovarsam turist, som inte visar tillräcklig pietet i denna minnesrika plats.

Caesar måste således få hjälp av vägvisare att förstå var han gick och vad han såg, något som leder fram till tanken att vi måste ha vägvisare också i historien. Här kommer det litterära i framställningen fram mycket starkt. Om sin roll som *vates*, 'siare' eller 'förmedlare' till eftervärlden, uttalar sig författaren själv *expressis verbis* i ett patetiskt avsnitt IX.980-986:

O skalders heliga och upphöjda värv! Allt räddar du  
undan från ödet och ger dödliga människor en evighet.  
Caesar, rör inte med avund på deras heliga rykte.  
Ty, så sant det är givet åt latinska muser,  
så länge skalden från Smyrna (Homeros) är hedrad,  
skall eftertidens barn läsa om dig och mig. Vårt Pharsalia  
skall leva och vi inte dömas till mörker av kommande släktled.<sup>8</sup>

Skaldens värv, *labor*, är heligt, eftersom han räddar allt undan ödet/skjebnen och ger en evighet, *aevum*, till dödliga människor. Homeros, som i början av avsnittet om Troja betecknats som en sådan *vates*, hade räddat de trojanska

---

<sup>8</sup> IX.980-986:

*O sacer et magnus vatum labor! omnia fato  
eripis et populis donas mortalibus aevum.  
Invidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;  
nam si quid Latiis fas est promittere Musis  
quantum Zmyrnaei durabunt vatis honores,  
venturi me teque legent: Pharsalia nostra  
vivet, et a nullo tenebris damnabimur aevo.*



*umbrae*, 'skuggorna', från glömska. Caesar får inte avundas på dem som fått ett sådant evigt rykte, för nu skall både han och Lucanus få ett evigt namn genom detta stora diktverk. *Vivam* 'jag skall leva', står också i Ovidius' slutord i *Metamorphoserna*, ett textställe som Lucanus här öppet hänvisar till.

Så långt som Roms välde sträcks ut över erövrade områden,  
skall jag vara omnämnd i folks samtal, och genom alla tider  
skall jag leva i ära, om skalders förutsägelser har något sant i sig.<sup>9</sup>

När Lucanus avslutat sin skildring av Caesars rundvandring i ruinområdet, låter han honom bedja en bön både till traktens gudar och till de gudomligheter som Aeneas fört med sig till Italien. Han ber om en säker färd vidare och ger ett *votum*, löfte, att Troja skall återuppbyggas som ett romersk Pergamon, ett annat namn på Troja. Detta löfte blev också hållet, påpekar Lucanus och detta med all rätt. Caesars styvson Augustus restaurerade nämligen det berömda Athenatemplet, vars fundament fortfarande går att se. Efter detta besök, som inte var strategiskt betingat, tvingas Caesar att snabbt återupptaga jakten på Pompeius och fortsätter mot Egypten.

Det Troja, som Lucanus låter Caesar se och besöka, är resterna av Priamos' stad. Det han därvid omtalar har anknytning till stadens myter. Däremot låter han inte Caesar visa något större intresse för eventuella spår efter den segrande achaiiska/grekiska hären under Agamemnons ledning, fränsett att han omnämner Ajax' lätt synliga gravhög vid Rhoition. Detta är något som har att göra med Caesars egna trojanska rötter. Enligt en släkttradition, som både han själv och styvsonen Augustus utnyttjade politiskt, skulle anfadern för *gens Iulia* ha varit Iulus, Aeneas' son, som följt sin far ut från den brinnande staden. Caesars och hans ätts trojanska identitet är således ett bärande element i berättelsen, som därigenom också får en vergiliansk prägel. Det har påpekats att Lucanus här hänvisar till Vergilius' skildring i åttonde boken av *Aeneiden* om Aeneas' vandring under ledning av den bofaste greken Euander omkring den plats där senare Rom skulle byggas.<sup>10</sup> Aeneas får också se spår av platsens mytiska urhistoria med minnen från Hercules' besök på platsen och strid med odjuret Cacus. Detta utgör klart undertexten för Lucanus' skildring av Caesars ruinvandring i det homeriska Troja. Lucanus hade också av litterära skäl mycket att

---

<sup>9</sup> XV.877-879:

*quaque patet domitis Romana potentia terris,  
ore legar populi, perque omnia saecula fama,  
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*

Om Lucanus' förhållande till Ovidius se t.ex. Fantham, E. 1992, 14-17.

<sup>10</sup> Thompson, L. & Bruère, R. T. 1968. Se också Zwierlein, O. 1986, p. 469-471.

vinna på att inpassa detta lätt vergilianska parti i sitt epos. På det sättet ger han ett förödande inbördeskrig en klart heroisk anknytning.<sup>11</sup> Berättelsen präglas emellertid också av en undergångsstämning, Troja tillhör historien, även om staden skall återuppbyggas. Euanders forntida Rom i Vergilius Aeneid ses i perspektivet till en bättre framtid. För Lucanus tog friheten, och hoppet om en lyckosam framtid, definitivt slut i och med slaget vid Pharsalos.

### ATT SKRIVA ÄR ATT SKAPA.

Många forskare har påpekat att Caesars Troja-besök hos Lucanus också står i en annan litterär tradition eftersom skildringen klart anknyter till Alexander den store. Denne hade nämligen före slaget vid Granikos 334 stannat upp vid Troja under sitt stora fälttåg mot Perserriket.<sup>12</sup> Han skulle därvid ha offrat till Athena, besökt graven efter Achilleus som var en av hans stamfäder och hans idol, och hedrat den med en idrottstävling. Han lämnade vidare kvar sin vapenrustning som offergåva i templet men tog också med en brynja från trojanska kriget som förvarats där.<sup>13</sup> Det framhålles av flera antika författare att Alexander också varit en stor beundrare av Homeros. Enligt Plutarchos skall han under de mest strapatsrika fälttåg under sin huvudkudde fört med sig Iliaden, i Aristoteles' utgåva, inpackad i ett dyrbart skrin.<sup>14</sup> Och enligt Arrianos (I.12.1) skulle kungen ha förklarat att Achilleus varit lycklig eftersom han haft en sådan fantastisk tolk för eftervärlden som Homeros. Inte skulle minnet av hans egna gärningar skildras på ett lika suveränt sätt för eftervärlden, Alexander saknade en Homeros. Genom att låta historikern Kallisthenes, Aristoteles' unge släkting, ingå i krigstågets kulturella tross, hade Alexander dock försökt att förbereda att hans stordåd inte skulle glömmas bort. Kallisthenes hade till att börja med varit en favorit i kretsen kring den unge kungen. Sedan föll han dock ur nåden när han uttalat sig alltför öppen hjärtigt om sin uppdragsgivare. Han skulle enligt Arrianos (IV.10.1-2) ha sagt att Alexander och hans stordåd var utlämnade till honom som författare. Han hade kommit till Alexander inte för att vinna beröm för egen del men för att vinna ära för kungen.

Ett tema i Ciceros tal för skalden Archias 62 f.Kr. är skalders viktiga uppgift som förmedlare av heroiska handlingar: «Om inte Iliaden hade funnits, skulle

---

<sup>11</sup> Allmänt om hänvisningar till Vergilius hos Lucanus, under rubriken «Lucan and Vergil. emulation and reaction» se Fantham, E. 1992, s. 7-11.

<sup>12</sup> Morford, M. P. O. 1967 (1996), s. 13-19.

<sup>13</sup> Arrianos, *Anabasis Alexandrou*, I.11-12. Om Alexander den stores historieskrivare se t.ex. Montgomery, H. 1993.

<sup>14</sup> Plutarchos, *Alexander*, 8.2

den gravkulle, som täckt Achilleus döda kropp, också ha utplånat hans namn».<sup>15</sup> Uppfattningen om berättarens värv är överhuvudtaget ett genomgående tema i både romersk och grekisk litteratur. Sallustius, som betytt mycket för Lucanus, har ett starkt självmedvetet parti i början av biografien över Catilina där han hävdar att «både de som utförde stordåd och de som skildrade andras gärningar, blir berömda».<sup>16</sup> Också Cicero var medveten om att hans insatser under konsulatet måste föras vidare till eftervärlden, något som bl.a. kommer fram i hans brev till historieskrivaren Luceius där han säger «jag brinner av ett otroligt och, som jag ser det, icke opassande begär att minnet av mig skall skildras och äras av dig».<sup>17</sup> På det sättet hoppades han att kunna åtnjuta en form för odödlighet. Han skrev också själv ett epos om sitt konsulat, en skrift som bara finns bevarad i några få fragment. I talet för skalden Archias hävdar Cicero att om minnet av oss och våra handlingar endast skulle vara begränsat till vår egen livstid, då skulle man inte ha något incitament till osjälviskt och ädelt handlande överhuvudtaget.<sup>18</sup> Detta att nämnas i framtiden, att inte glömmas bort, utgjorde en viktig del av stora mäns vardagsfilosofi, glömskan var deras farligaste fiende.

Generationen efter Lucanus uppmanar Plinius i två brev Tacitus att bevara både hans onkels och sitt eget namn för all framtid genom omnämna dem i det historieverk han då arbetade med. I VI. 16 säger Plinius sålunda «eftersom jag vet att om hans död skildras av dig, kommer den att vinna odödlig ära».<sup>19</sup> I ett annat brev (VII.33 ) hävdar han att Tacitus' *Historiae* kommer att bli odödliga (immortales). Han fortsätter: «Desto högre är min önskan, det säger jag uppriktigt, att få en plats i detta historieverk».<sup>20</sup>

Lucanus' högstämnda ord om om skaldens upphöjda värv ingår således i en litterär tradition. Om inte heroiska handlingar förmedlas till eftervärlden, glöms de fort bort. Hans skildring av av Caesars besök i Troja kan emellertid också placeras i ett politiskt sammanhang, eftersom Caesar var en stor beundrare av

---

<sup>15</sup> *Pro Archia poeta* 24: «Nam, nisi Ilias illa exstisset, idem tumulus, qui corpus eius contexerat, nomen etiam obruisset.»

<sup>16</sup> Sallustius, *Catilina*, 3.1: «et qui fecere et qui facta aliorum scripsere, multi laudantur».

<sup>17</sup> *Ad fam.* V.12: «Ardeo cupiditate incredibili neque, ut arbitror, reprehendenda, nomen ut nostrum scriptis illustretur et celebretur tuis.»

<sup>18</sup> *Pro Archia Poeta*, 29, med den mer optimistiska slutklämmen: «Nunc insidet quaedam in optimo quoque virtus, quae noctes ac dies animum gloriae stimulis concitat atque admonet non cum vitae tempore esse dimittendam commemorationem nominis nostri, sed cum omni posteritate adaequandam.»

<sup>19</sup> *Ep.* VI.16.1: «nam video morti eius si celebretur a te immortalem gloriam esse propositam.»

<sup>20</sup> *Ep.* VII.33.1: «quo magis illis (ingenue fatebor) inseri cupio.»

Alexander den store och hans verk. Detta gällde även hans motståndare Pompeius. Också denne var «stor», *magnus*, alldeles som Alexander, eftersom han hade fört framgångsrika krig mot östliga fiender, speciellt Mitrdates av Pontos. I samband med inbördeskriget mot Caesar kom han dock att få en klart östlig profil. Lucanus anför också i talet före slaget vid Pharsalos Caesars hånfulla ord (VII.277-285) om alla de östliga lydfurstar och truppkontingenter som ingick i Pompeius' här. Lucanus nämner också att Pompeius innan han blev mördad i Egypten hade framfört planer (VIII.289-327) om att söka samarbete med partherkungen, trots att denne besegrat och dödat hans kollega Crassus några år tidigare. Pompeius, som ofta men inte alltid får en positiv bild hos Lucanus, tecknas således med östliga förtecken och skulle därför kunna få Caesar att framstå som en ny Alexander på väg mot en östlig fiende. Troja-episoden passar därför in i eposet på ett mer naturlig sätt än man först skulle tro. Jag kan inte heller utesluta möjligheten att det ligger en historisk kärna i berättelsen. Lucanus kan ha funnit uppgifter i en för oss förlorad källa om att Caesar sålunda låtit ett uppehåll i Troja ingå i den ideologiska krigsföringen mot Pompeius. Detta innebär dock inte att Lucanus själv skulle ha varit fascinerad av världserövaren Alexander. När han berättar om Caesars besök vid Alexanders grav i Alexandria i inledningen av den tionde boken (X.15-52) passar han tvärtom på att lufta alla sina kritiska synpunkter på denne makedonska kung, varvid han använder de argument som ingick i stoikernas fientliga Alexanderbild.<sup>21</sup>

### EPOS OCH HISTORIESKRIVNING.

Vad vill Lucanus själv göra med sitt epos? Hans motsägelser är till synes påtagliga, han skildrar ett inbördeskrig, som utgjorde begynnelsen på frihetens slutgiltiga sorti, han skrev ett anti-epos, som i mycket var en motvikt till Vergilius' stora nationalepos *Aeneiden*. Samtidigt lät han sitt eget namn bli förknippat med denna hemska kedja av händelser. Han skulle genom sitt epos bli berömd och rädda sitt eget namn från glömska, alldeles som han genom sitt epos skulle komma Caesar till hjälp. Samtidigt visar partiet om Caesars besök i Troja att huvudpersonen inte framställs som någon sympatisk person, som ju där säges vara mättad av blodet efter katastrofen vid Pharsalos. Han framställs vidare som oförsiktig och nonchalant i sin promenad på ruinområdet. Och i det närmast efterföljande partiet av nionde boken (IX. 1035-1108) blir han direkt

---

<sup>21</sup> Om stoikernas fientliga Alexanderbild, se t.ex.: Tarn, W. W. 1950, s. 69, 114, 122-126. Morford, M. P. O. 1967 (1996) s. 16.

kritiserad av författaren för att han bara spelar sorg när han får Pompeius huvud. Lucanus är således inte alls ambivalent i detta parti. Däremot är hans bild av Pompeius, som tog upp kampen mot Caesar, präglad av motsägelser. Om denne hade fått ensam makt i Romarriket, skulle också han ha blivit en fara för den republikanska friheten, något Lucanus låter Cato påpeka (II. 319-323).

Varför valde då Lucanus en så brutal gestalt som Caesar att vara huvudpersonen i den patetiska och av mytologiska referenser fyllda berättelsen om besöket i Troja? Han har tidigare låtit Pompeius vara den tragiske gestalten med betydligt mer mänsklig drag än segerherren Caesar. I jämförelse med Pompeius var Caesar hos Lucanus den mest effektive härföraren men också den mest hänsynslöse. Detta framgår klart av de två generalernas antitetiska tal före det avgörande slaget vid Pharsalos, där Pompeius i VII.87-123 framför pessimistiska och defaitistiska betraktningar, medan Caesar i det senare partiet VII.250-356 uppmanar sin här till att strida rått och hänsynslöst mot sina landsmän. I det patetiska parti, där Lucanus i sjunde boken förbereder skildringen av själva slaget, betonar han att Pharsalos utgjorde en vändpunkt i historien: nu var friheten, *libertas*, slut för gott, även om Pompeius varit en tveksam försvarare av den romerska republiken. I det sammanhanget talar han om hur framtida läsare kommer att ställa sig till Pompeius efter att ha läst Pharsalia:

När man i framtiden läser om inbördeskriget,  
skall det ge upphov på en gång till hopp, fruktan och fåfänga böner.  
Drabbade av skräck skall alla läsa om öden man tror skall inträffa,  
trots att det redan hänt, och fortfarande hålla på dig, du Store.<sup>22</sup>

Lucanus' ord i detta textställe om att han skulle framkalla hopp och fruktan hos sin publik för tanken till den s.k. peripatetiska historieskrivningen, som äldre forskare gärna ville se som ett arv från den aristoteliska poetiken i den hellenistiska historieskrivningen.<sup>23</sup> Författare som Phylarchos och Duris var kända för att taga med upprörande scener i sina historiska framställningar, detta för att, enligt några forskares mening, framkalla en tragediens rening hos

---

<sup>22</sup> VII.210-213:

*cum bella legentur,  
spesque metusque simul perituraque vota movebunt,  
attonitique omnes veluti venientia fata  
non transmissa, legent et adhuc tibi, Magne, favebunt.*

Spännande analys av Lucanus' syn på Pompeius hos Leigh, M. 1997, 110-157.

<sup>23</sup> Ett försök att analysera och finna aristoteliska rötter till denna litterära genre inom hellenistisk historieskrivning ger Fritz, K. von, 1958. Se också Leigh, M. 1997, s. 30-40.

läsarna. Även om detta inte direkt har något med den peripateteiska skolan att göra, var den tidens historiker i större grad än sina klassiska företrädare inriktade på att lägga in emotionella moment i sina skildringar. Detta framkallade Polybios' missnöje (II.56.12, III.47.6), speciellt om det gällde överdrivet känslosamma och alltför dramatiska skildringar. För antikens historieskrivning, som var retoriskt inspirerad, gällde likväl att engagera läsekretsens/åhörarna genom att väcka deras emotioner.

Lucanus står egentligen inte fjärran från den litterära antika historieskrivningen, trots att han skildrar ett inbördeskrig på hexameter. Det finns egentligen inget i detta historiska epos som inte hade kunnat sägas lika bra på prosa och kanske också med ett väl så blomstrande språk. De tal som Lucanus lagt in i framställningen för också tankarna till historikernas arbetsmetod att analysera, alldeles som hans försök att leta efter förklaringar till det som hände. Skarpsinnigt analyserar han det historiska skeendet alldeles före inbördeskriget i det viktiga partiet I. 67 – 182, som blir inledda av magistrala ord med en intertextuell hänvisning till inledningen av Ovidius' *Metamorphoser*: «mitt sinne tvingar mig att taga fram orsakerna till så stora begivenheter».<sup>24</sup> Lucanus framhåller själv i detta textställe hur viktigt det är att klarlägga orsakerna till den förödande konflikten mellan Caesar och Pompeius. Efter att ha konstaterat att detta inbördeskrig var början till Romarrikets olyckor, frågar han varför dessa mäktiga ledargestalter kom på kollisionskurs med varandra efter deras kollega Crassus' död. Här arbetar han med sådana psykologiska begrepp som Thukydidides gjorde i sin berömda analys i första boken av Det peloponnesiska kriget, inlett med ett magistralt uttalande i I.23.6. Enligt den tolkning som där lägges fram skulle athenarnas framgångar ha väckt fruktan hos spartanerna, som kände sig akterseglade och därför var benägna att börja krig.<sup>25</sup> På samma sätt är Pompeius, vars stora segrar låg alltför långt tillbaka i tiden, hos Lucanus en misstänksam representant för en äldre generation, som kände sig klart distanserad av den aktive och hänsynslöse Caesar (I. 120-157).

Samtidigt tecknar Lucanus också en annan, mindre personlig bakgrund till inbördeskriget, när han (I. 158-182) i bästa sallustiansk stil ger en mentalitets-historisk skildring både av det politiska och moralisk livets förfall under senrepubliken. Detta var också något som banade vägen för att ett avskyvärt inbördeskrig. Lucanus' sinne för det emotionella, kanske också det teatraliska, i ett historiskt skeende är också drag som hör hemma i antik historieskrivning.

---

<sup>24</sup> *Pharsalia* I.67, «Fert animus causas tantarum expromere rerum», cf Ovidius, *Metamorphoses* I.1.

<sup>25</sup> Fortfarande aktuella är analyserna i Romilly, J. de 1947 (1951).

Att han i sin hexametertext klarade sig utan fotnoter och hänvisningar är självklart, men sådant var av ondo också i historikernas framställningar på prosa.

Lucanus levde i en stimulerande intellektuell miljö, där farorna emellertid var stora för ambitiösa och självmedvetna författare. Förutsättningen för Lucanus' författarskap var också en omgivning, där fysiskt våld spelade en tung roll. Man uppskattade blodiga scener, både på arenan och i litteraturen, det sista t.ex. i Lucanus' farbror Senecas tragedier.<sup>26</sup> Självhärskaren Nero ansåg sig vara en central kulturpersonlighet inom teater, musik och litteratur och lät naturligtvis sin makt komma till uttryck på de fälten. Åtskillig forskning har ägnats Lucanus', kanske ironiskt menade, hyllning av sin kejsare i I.33-66, där Nero framställs som eposets musa. Man har vidare försökt finna likhetspunkter mellan Lucanus' Caesar och hans höge beskyddare, som snart blev hans farligaste motståndare. Det är inte säkert att den bild han tecknar av Caesar skulle ha inneburit ett angrepp på Nero, som ju dock tillhörde den julisk-claudiska kejsardynastien og därför kunde ha känt sig träffad av kritik. Caesar hade ju varit en framgångsrik fältherre och hade som sådan fått sin plats, med Lucanus' hjälp, i historien. Och det är segrarna som trots allt tar hem spelet, de glöms inte bort även om deras motiv kan ifrågasättas.

De som har makten förtjänar att minnas, och en del av deras ära tillfaller också deras hävdatecknare, på vers eller prosa. För det var ju detta epos om ett avskryvart inbördeskrig som gav Lucanus en omistlig ära. Därför tyckte jag att det kunde vara värt att ta upp denne spännande författare på KRI:s eposseminar i Athen och sätta honom i paritet, om inte med själva Homeros, men i varje fall med Vergilius!

## BIBLIOGRAFI

- Ahl, F. M. 1976. *Lucan. An introduction*. Ithaca and London.
- Ahl, F. M. 1993. «Form empowered: Lucan's Pharsalia», i Boyle, A.J., *Roman Epic*, London / New York 1993, 135-142.
- Albrecht, M. von 1994. *Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boethius*. II, Saur/München.
- Bartsch, Sh. 1997. *Ideology in cold blood. A reading of Lucan's Civil War*. Cambridge Mass.
- Braud, S. H. 1992. *Lucan. Civil War*. (The Worlds Classics), Oxford.

---

<sup>26</sup> Leigh, M. 1997, s. 234-291. Bartsch, Sh. 1997, s. 17-21. Ahl, F. M. 1976, s. 85-88.

- Bruère, R. T. 1950. «The scope of Lucan's historical epic», *Classical Philology* 45, 217-235.
- Burck, E. & Rutz, W. 1979. «Die Pharsalia Lucans», i Burck, E., *Das römische Epos* (Grundriss der Literaturgeschichte nach Gattungen), Darmstadt 1979, 154-199.
- Elsner, J. & Masters, K. 1994. *Reflections of Nero. Culture, history and representation*. Chapel Hill & London.
- Fantham, E. 1992. *De bello civili. Book II*. Cambridge, 14-17.
- Friedrich, W. H. 1938. «Cato, Caesar und Fortuna bei Lucan», *Hermes* 73, 391-421.
- Fritz, K. von, 1958. «Die Bedeutung des Aristoteles für die Geschichtsschreibung», *Entretiens sur l'antiquité classique* 4. Vandoeuvres/Genève.
- Gelzer, M. 1960. *Caesar. Der Politiker und Staatsman*, Wiesbaden.
- Hardie, Ph. 1993, *The epic successors of Virgil. A study of the dynamics of a tradition*. Cambridge 1993.
- Henderson, J. 1987. «Lucan/The word at war», *Ramus* 16, 122-164.
- Leigh, M. 1997. *Lucan. Spectacle and Engagement*. Oxford.
- Masters, J. 1994. «Deceiving the reader. The political mission of Lucan Bellum Civile», i Elsner J. & Masters, *Reflexions of Nero. Culture, history and representation*, Chapel Hill & London, 151-177.
- Menz, W. 1952. *Caesar und Pompeius im Epos Lucans*. Berlin.
- Montgomery, H. 1993. «The Greek Historians of Alexander the Great», i J. Carlsen, B. Due, O.S. Due, B. Poulsen, *Alexander the Great – Reality and Myth*, *Analecta Romana Instituti Danici*, Suppl. XX, Roma 1993, 93-99.
- Morford, M. P. O. 1967 (1996). *The poet Lucan. Studies in rhetorical use*. Oxford (London).
- Romilly, J. de 1947 (1951). *Thucydide et l'impérialisme athénien*, Paris.
- Rutz, W. 1970. *Lucan* (Wege der Forschung 235). Darmstadt.
- Shackleton Bailey, D. R. 1988. *M. Annaei Lucani De bello civili. Libri X*. Teubner, Stuttgart.
- Tarn, W. W. 1950. *Alexander the Great. II. Sources and studies*. Cambridge.
- Thompson, L. & Bruère, R. T. 1968. «Lucan's use of Vergilian Reminiscence», *Classical Philology* 63, 1-21.
- Zwierlein, O. 1986. «Lucan's Caesar in Troja», *Hermes* 114, 460-478.





# DET BYZANTINSKE AKRITAS-EPOS

Fridrik Thordarson

1. Den diktning eller det sagnstoff som jeg her skal si noen ord om, har ytterst lite med romansk episk diktning å gjøre. I Akritas-diktningen befinner vi oss ved det østromerske – byzantinske – rikes østligste grense, i Kappadokia eller enda i Mesopotamia på Eufrat-flodens bredder; under det såkalte makedonske dynasti (867-1056) ble grensen etterhvert utvidet østover. Vesten er helt og holdent utenfor denne diktningens horisont. Det eneste sted jeg finner en referanse til Europa, er i en en-passant-bemerkning om en muslimsk helligdom i Palermo på Sicilia; størstedelen av Sicilia var som bekjent under arabisk herredømme i tiden 831-1072. Omtalen av denne helligdom har riktignok en viss betydning for tidfestelsen av det akritiske urepos. Også det balkanske Grekenland er så godt som ukjent for denne diktning.

2. *ΔAkritai* (eller *ΔAkritai*) brukes om en slags vaktstyrker ved grensen mellom Byzants og det arabiske kalifat, markgrever eller *milites limitanei* for å tale latin. Lokale stormenn, jordeiere eller stammehøvdinge, påtar seg overvåkingen og forsvaret av rikets grenser, *hJ a[kra*, som i middelalderen var det greske navn på rikets østgrense, egl. 'spissen, det ytterste'. Akritene anerkjenner keiserens overhøyhet, men hersker for øvrig som autonome fyrster i sine land. En lignende politisk orden har i disse områder bestått helt frem til moderne tid; de kurdiske stammehøvdinge har regjert som autonome herskere under tyrkiske sultaners og persiske keiseres nominelle overherredømme.

Bakgrunnen for Akritas-eposet er således motsetningen mellom islam og kristendommen, mellom Byzants og det arabiske kalifat. Begivenhetene er naturligvis i prinsippet tidløse; den politiske situasjon kan allikevel tidfestes til 9.-11. årh., grekernes middelalderlige storhetstid under det makedonske dynasti.

3. Akritas-eposet finnes i seks greske versjoner, fem versifiserte versjoner og én på prosa (med *versjon* mener jeg selvfølgelig håndskrifter):<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Bemerkning: De greske versjoner er oppkalt etter de steder hvor håndskriftene ble funnet: *G*-teksten ble funnet i et gresk kloster, Grottaferrata, nær Frascati i Italia; *T* er fra byen Trapezunt i Lilleasia; *E* ble funnet i Escorial-biblioteket i Spania; *A* på øya Andros i Ægeerhavet; *O* stammer fra øya Khios, men befinner seg nu i Oxford; *P* (prosaversjonen) stammer også fra Khios, men ble funnet på Andros.

Trapezunt-versjonen fra 16. årh. (T);  
Andros-versjonen fra 16. årh. (A);  
Khios-(Oxford-)versjonen fra 17. årh. (O);  
Escorial-versjonen fra 16. årh.(E);  
Grottaferrata-versjonen fra 14. årh. (G);  
Paskhalis- (prosa-)versjonen fra 17. årh. (P)

Den eldste av disse er Grottaferrata-versjonen, som dateres til 14. årh. Det er en del argumenter som taler for at denne versjon står ureposet nærmest av de kjente greske versjoner. De mest fullstendige er Trapezunt-, Andros- og Grottaferrata-håndskriftene; de gir en noenlunde sammenhengende tekst; ingen av dem er dog uten lakuner.

Grottaferrata-teksten ble utgitt av John Mavrogordato i 1956 med en engelsk oversettelse. Hvor det er lakuner i teksten, blir beretningen utfylt med avsnitt fra de andre versjonene (A og T). Dermed har vi fått en noenlunde sammenhengende leselig tekst. En fullstendige utgave av de greske tekster ble besørget av E. Trapp i 1971. (Se Bibliografi.)

Enda én gresk versjon nevnes av Dapontis, en munk på Athos i det 18. årh. Eftersom Dapontis sier at den var prydet med miniaturer, kan den ikke være identisk med noen av de eksisterende versjoner, og må derfor anses å være tapt.

For øvrig er det få referanser til Akritas-diktningen i greske kilder fra middelalderen og tidlig moderne tid. Den må allikevel ha vært kjent for forfatteren av *Ta; ptwcodromikav*, satiriske dikt fra 12. årh., fordi den her omtales. Akritas-eposet ble først kjent for den lærde verden da Trapezunt-teksten ble utgitt i 1875.

4. De greske versjonene avviker sterkt fra hverandre både i lengde, form og språk. Språkføringen i Escorial-teksten er forholdsvis folkelig, så å si tidlig *dhmotikhv*, og man trodde derfor lenge at den sto ureposet nærmest, og at de andre versjonene skyldtes forsøk på å gi teksten et mere litterært, høytidelig preg. Nu antar de fleste at Escorial-teksten er en vulgarisering av en eldre litterær versjon.

Språkformen i Grottaferrata-håndskriftet er i alt vesentlig det litterære greske høyspråk, slik det ble skrevet i Konstantinopel i høymiddelalderen. Det er litt arkaiserende, slik skriftspråket skulle være; vi finner f. eks. både dativ- og perfektumformer, grammatiske kategorier som forlengst var forsvunnet i det talte språk. Forfatteren (eller diaskevasten) er åpenbart en dannet og belest mann.

5. Foruten de greske versjonene jeg nu har nevnt, finnes det en russisk oversettelse, som har eksistert i tre varianter eller håndskrifter. Ett av disse gikk tapt under Moskvas brann i 1812, men innholdet er delvis kjent takket være noen referater som den russiske dikter Karamzin har gjort.

Den russiske versjonen, som antas å gå tilbake til en eldre variant fra 13. eller 14. årh., avviker i flere henseender fra de greske versjonene, og det på steder hvor forskjellene kan være avgjørende for vår oppfattelse av Akritas-diktningens opprinnelse, ureposets ideologi. De russiske tekstene er på prosa.

6. Foruten de ovennevnte litterære tekster har vi så den moderne greske folkediktning, hvor Digenis-skikkelsen er et yndet tema, særlig i Lilleasia og på Kypros og på Kreta. Folkevisene er vanligvis ikke lange, sjelden mer enn ett hundre verslinjer, som oftest kortere. Her behandles enkelte episoder i heltens liv, f. eks. heltens bortførelse av sin brud, *hJ aJrpaghv*, 'bruderovet'. og hans dødskamp, *caropovlema*, kampen med *Cavroi*, slik døden eller dødsguden kalles i den moderne greske folketro, en kamp som ikke kan avsluttes på mer enn én måte; i den kristne tro er døden blitt overvunnet kun én gang.

7. Verse målet, både i folkevisene og i de versifiserte versjonene av eposet, er *To; mevtron politikovn* (*JO stivcoi politikovi*), et aksentuerende, urimet metrum som består av femten stavelser, vanligvis med cæsur efter åttende stavelse. Metrets forhistorie er omstridt, men det er utvilsomt eldre enn Akritas-diktningen, slik vi kjenner den. Man har foreslått at det er utviklet av det gammelgreske katalektiske jambiske tetrameter, men sikkert er det ikke. Det er de som mener å ha funnet spor av dette metrum hos historikeren Prokopios (keiser Justinians tid, 6. årh.). Disse spørsmål får i denne forbindelse stå hen.

8. Det akritiske epos, slik vi møter det i vår greske overlevering, består av to deler, eller egentlig to selvstendige dikt, som kan leses uavhengig av hverandre. Foreningen av de to delene til en enhetlig tekst må allikevel være eldre enn de overleverte versjoner.

De tre første bøkene (bøkenes antall varierer; G-teksten består av åtte bøker) er det jeg kaller Emir-diktet; de øvrige bøkene utgjør selve Akritas-eposet, beretningen om Digenis Akritas' bedrifter.

9. I Emir-diktet møter vi Digenis' foreldre, og her leser vi om deres lidenskapelige kjærlighet (eller i hvert fall farens kjærlighet). Kjærligheten spiller her en hovedrolle; krig og kamp er av underordnet betydning. Det er altså snarere tale om et *romantisk epos* enn om helte-diktning. Det romantiske epos var i den byzantinske høymiddelalder (10.-12. årh.) en yndet genre over hele

Mellom-Østen og i de iransktalende land. På klassisk nypersisk finnes det et mangfold av episke romanser, men også på arabisk, georgisk og gresk ble denne diktning dyrket. Etterhvert som det byzantinske rikets grenser ble flyttet østover fikk grekerne i Lilleasia en langt nærmere kontakt med Orientens folk og kulturer enn de hadde hatt på lenge; særlig i Lilleasia ble den iransk-arabiske innflytelsen sterk. Det romantiske epos ble også (og er ennå) yndet i den muntlige diktning; jeg nevner f. eks. det kurdiske epos om Mem og Zin, som har bevart sin popularitet til i dag, og som også har sin representant i den litterære kunstdiktning (Ahmed Khani, 17. årh.).<sup>2</sup>

I Emir-diktet fortelles det om en syrisk (dvs. arabisk, muslimsk) emir som drar på felttog mot Kappadokia, en provins i Lilleasia og dermed en del av *JRwmaniva*, som det byzantinske imperium ble kalt. Han forelsker seg her i en gresk pike ved navn *Eijrhvnh* (Eirene, Irini 'Fred'), av Dukas-slekten, en av de mektigste føydalslektene i Lilleasia, som bl.a. i tredje kvartal av 11. årh. innehadde keisermakten i Konstantinopel. Etter en del forviklinger blir emiren forenet med Irini i ekteskap, og han flytter til Kappadokia med hele sin husstand, og alt ender i fryd og gammen. En frukt av dette ekteskap er sønnen *Basivleiot* (Vasilios), med tilnavnet *Digenhvi*, som må bety 'den tveættede', og betegner ifølge diktningen hans dobbelte, dvs. gresk-arabiske, avstamning.

Dette romantiske epos ender altså godt, i motsetning til mange av de beslektede romanser fra iransk område: Vis u Ramin, Laila u Madzhnun, det kurdiske epos om Mem og Zin, for å nevne noen eksempler. Historien slutter altså i fred og forsoning, riktignok på kristendommens og Romanias (kanskje også Dukas-dynastiets?) betingelser.

Vi kjenner eksempler på at en hel islamsk stamme (eller slekt) er gått over til kristendommen i byzantinsk tid. I den forbindelse er det riktig å minne om at en slik fornektelse av islam er ifølge muslimsk lov belagt med dødsstraff.

10. Etter Emir-diktet står så i de overleverte tekster selve Akritas- eller Digenis-diktet. Her berettes det om Digenis' bedrifter i episoder, som hver for seg kunne ha vært selvstendige korte eposer.

Digenis' kamper er i grunnen ikke så meget rettet mot de muslimske arabere som mot de såkalte Apelater ( *jApelavtai*), kvegtyver og røvere,. Navnet er sannsynligvis avledet av verbet *ajpelauvnw* 'drive bort', hvis det ikke er en

---

<sup>2</sup> Jeg har her lyst til å nevne at Oskar Mann, som har nedtegnet og utgitt en muntlig versjon av Mem u Zin-romansen, i sin kommentar sammenligner denne versjon med kunsteposet, som han karakteriserer som «ein ödes Machwerk». Jeg har lyst til å være så ondskapsfull å spørre om vi ville si det samme om Homer hvis vi kunne sammenligne ham med eldre deler av den tradisjon han tilhører. Episk diktning er jo muntlig, hvis den er ekte.

gresk folkeetymologi. I siste instans kan vel Digenis' og Akritenes kamp mot Apelatene ses som et forsvar av den siviliserte og ordnede *oijkoumevnh* mot trusselen fra de destruktive krefter som lever utenfor denne verden, et velkjent mytologisk motiv som er blitt sekularisert og omgjort til diktning.

Digenis kjemper sine kamper alene. I sin studie av 1969, *Heur et malheur du guerrier*, skjelner Georges Dumézil mellom den ensomme helt som utkjemper sine kamper alene (i gresk mytologi f.eks. Herakles-skikkelsen) og krigeren som kjemper i et fellesskap, en hær (Akhilleus-skikkelsen). Hvis vi følger Dumézil's tanke, hører Digenis utvetydig til den første type.

11. Blant Digenis' mange heroiske bedrifter kan duellen med Maximo, en amazone av Apelatenes ætt, fremheves. Han beseirer henne naturligvis, men kan ikke motstå fristelsen til å voldta henne der han ser henne ligge fallen på slagmarken. Men ettersom han elsker sin hustru Eudokia, angrer han sin gjerning og dreper Maximo. Kampen med amazonen er et eldgammelt motiv som vi kjenner godt fra den arkaiske greske mytologi (Herakles, Theseus); i romandiktningen om Aleksander av Makedonia måtte også han utstå en tvekamp med en amazone.

Amazonene er som bekjent en stamme krigerske kvinner som lokaliseres i utkanten av den greske verden, som oftest i Nordøst-Anatolia (hos Herodot er de også hjemmehørende i Sydrussland).

Kjærligheten mellom Digenis og Eudokia er et sentralt motiv i eposet, selvom Digenis er langt fra å være noen trofast ektemann. Brudetrovet, bortførelsen (*hJ aJrpaghv*) av Eudokia har også en bred plass i diktningen. Hun kalles vanligvis *hJ Kovrh* (i hvert fall i G-teksten), simpelthen *Piken*. Hun er av Dukas-ætten og dermed slektning av sin mann. Men tekstene sier intet om graden av dette slektskap, slik at det har liten hensikt å hengi seg til spekulasjoner om vi her har en refleksjon av et iransk sagnstoff. Hos de iranske folk er ekteskaper av den art som våre kristne aviser nu kaller «insestuous» høyst normale; i de iranske lovbøker fra sasanidisk tid anbefales de eller endog foreskrives, således bl.a. mellom søsken og mellom foreldre og barn. I den episke romanse om Vis og Ramin møter vi denne art ekteskaper som helt normal (noe som har voldt den middelalderlige georgiske oversetter av romansen vanskeligheter; georgierne var jo kristne). Blant kurderne er ekteskap mellom fetter og kusine nærmest en selvfølge og blir gjerne foretrukket for andre alternativer.

Et motiv som synes å peke mot øst er drakedrapet. Nedkjempelsen av en drake er et sentralt motiv i den iranske mytologi og heltediktning. I Digenis-sagaen er det enestående; overnaturlige fenomener er ellers fraværende i denne

diktning. Nok er Digenis overmåte sterk, men de fiender han kjemper med, hører i regelen hjemme i den natur vi kjenner fra våre egne erfaringer.

12. Mot slutten av sitt liv bygger Digenis et praktfullt slott på Eufrats bredder, og anlegger en skjønn have. Skjønne haver er et populært motiv i den hellenistiske roman. I hyrderomanen om Dafnis og Khloé, som nok skal fortolkes allegorisk, foregår identifikasjonen av dette hyrdepar og dermed gjenkjennelsen av deres sanne opphav i en have som beskrives utførlig. Det samme gjelder Digenis' have og hans slott. I det hele tatt er eposet rikt på praktfulle *ejkfravseii*. Således gis det f.eks. en herlig beskrivelse av Maximos rustning der hun rir til duellen med Digenis; den ville ha gjort seg godt i en motejournal, hvis man hadde hatt denslags publikasjoner til bruk for amazoner.

I disse vidunderlige omgivelser dør så Digenis i en alder av 33 år, den ideelle alder å dø i for helter og profeter i Mellom-Østen. Hustruen tar sitt liv, for hun ønsker ikke å leve etter ektefellens død. I folkevisene kveler han henne i dødskampen, fordi han ikke unner henne å ha det hyggelig med andre menn når han er død.

13. Høydepunktet i Digenis-eposet er heltens møte med den greske keiser. Digenis er blitt invitert til hoffet i Konstantinopel, men han avslår å komme, og stevner i stedet keiseren til et møte ved Eufrat. Her viser han sine krefter og ferdigheter og mottar av keiseren tittelen *jAkrivtai*, 'markgreve'. Han anerkjennes med andre ord som keiserens vasall, hvilket han godtar.

Den russiske versjonen slutter her. Digenis og keiseren kjemper, Digenis går seirende ut av kampen og bestiger den østromerske trone. Mange forskere, med den belgiske byzantinist Henri Grégoire i spissen, har villet se dette som slutningen på det opprinnelige Digenis-epos.

14. Det var allerede klart for de første utgivere av det akritiske epos i 1860-70-årene at i diktningen om Digenis Akritas foregår begivenhetene i et område som i tidlig middelalder, mellom 7. og 9. årh., sto under *Paulikianernes* herredømme. Dette område er de land som vi kan identifisere som våre dagers Armenia og Kurdistan.

Paulikianerne var en strengt dualistisk sekt eller religiøst fellesskap, med røtter tilbake i iranske religioner, bl.a. sannsynligvis i manikéisme og de gnostisistiske trosretninger i senantikken. Den materielle verden vi lever i, er ond, men mennesket har en guddommelig sjel, eller i det minste en guddommelig gnist i sjelen, som det gjelder å befri for den onde materie. I sitt vesen er denne religion anarkistisk og antikirkelig.

Paulikianerne ble endelig beseiret og utryddet av keiser Vasilios I i slutten av 9. årh. En del Paulikianere ble deportert til Balkan, og der spilte de en betydelig rolle, både i Bulgaria og Serbia, under navnet *Bogomiler*, inntil de også her ble slått av statsmaktene i 15. årh. *Katarerne* i Sør-Frankrike har man villet forbinde med Bogomilene på Balkan, men det spørsmål må jeg la hvile i denne omgang.

Om Paulikianernes tro og historie henviser jeg til Nina G. Garsoïan's bok *The Paulician Heresy*, fra 1967.

Også i våre dager finnes det heterodokse sekter i Øst-Anatolia og Armenia, selv om de nok må ligge lavt i terrenget. Her kan jeg nevne *Jazidene*, som er særlig utbredt blant kurderne; det kurdisk-talende mindretall i Armenia består således hovedsakelig av Jazider (for så vidt de ikke er blitt sekularisert).

Det er også viktig å minne om de sterke uavhengighetsbevegelser som siden arilds tid har vært karakteristiske for disse land, og som både nu og tidligere har vært en stadig trussel mot den statlige sentralmakt; vi leser jo daglig om kurdernes frihetskamp.

15. Ifølge Grégoire og hans tilhengere var Digenis-eposet opprinnelig uttrykk for en paulikiansk, antistatlig, antibyzantinsk ideologi. Dette epos skulle, ifølge Grégoire, være blitt omfortolket i kristen ortodoks ånd av det greske kleresi, formodentlig i Konstantinopel, hvor det har fått en litterær gresk språkdrakt. Den russiske versjonen skulle da representere dette antikeiserlige urepos. Det episke stoff er med andre ord blitt overført fra én åndsretning til en annen. Man antar at det har eksistert folkeviser eller mindre eposer, eventuelt også folkesagn, som uttrykte paulikianske tanker og lengsler; således bl.a. drømmen om overtagelsen av den østromerske trone. Ifølge denne teori skulle også folkevisene gå tilbake til denne opprinnelige diktning og (eller) sagn; de er altså uavhengige av de episke versjoner som er overlevert i de seks håndskrifter. Jeg har gitt et kort referat av disse teorier i en artikkel, *Folkeeposet Digenis Akritas*, fra 1983 (se Bibliografi). Der finner man også et litt forenklet stemma, som skal forklare forholdet mellom folkevisene og de forskjellige boklige versjoner.

16. Jeg skal ikke her ta stilling til Grégoire's teorier. De er da også meget kontroversielle, og er bl.a. blitt mottatt med sterk kritikk av greske Akritas-forskere (og de er mange). I det moderne Grækenland blir Akritas-diktningen gjerne betraktet som et «nasjonalt epos»; det får vi bare ta til etterretning. Men det er i virkeligheten intet i Akritas-diktningen som kan fortolkes i gresk nasjonalistisk eller kristen ortodoks ånd. Den handler om heroiske bedrifter og uovervinnelig kjærlighet.



Til tross for tvil, har jeg en viss sympati for Grégoire's tanker. Det er i diktet, så vidt jeg kan bedømme, spor av en antikeiserlig holdning. Digenis nekter jo å dra til Konstantinopel for å møte keiseren, men setter ham i stedet stevne i sitt eget land.

Mavrogordato tar i forordet for sin utgave av G-teksten prinsipiell avstand fra Grégoire. Men jeg synes han legger for stor vekt på det litterære, d.v.s. det skriftlige, aspekt. Digenis-eposet er utgått fra en muntlig episk tradisjon. Og det er velkjent at ett og samme episke emne kan anvendes på høyst forskjellige måter i diktningen. Jeg nevner kun ett eksempel: i den sydslaviske diktning brukes slaget ved Kosovo i 1389 av muslimene for å forherlige deres sak, og på tilsvarende måte av de kristne.

17. Men før jeg slutter, har jeg lyst til å antyde enda ett spørsmål. Hvis vi i prinsippet godtar Grégoire's paulikianske fortolkning av ureposet, spør jeg som språkforsker: på hvilket språk ble dette epos forfattet (diktet, ganske sikkert ikke skrevet)?

Den paulikianske befolkning i Eufrat-landet var ganske sikkert kun delvis gresk-talende, muligens slett ikke. Arabisk var sannsynligvis ikke utbredt i dette område i 9.-11. årh. Var Paulikianernes språk armensk eller en iransk dialekt som kan identifiseres som forløper for en av de moderne kurdiske dialekter?

Bilingvale rapsoder, diktere eller sangere, som har et repertoar på to (eller flere) språk, og som kan veksle mellom disse repertoarer etter publikums smak og lingvistiske sammensetning, er et velkjent fenomen, bl.a. nettopp i de land hvor Akritas-diktningen hører hjemme. Vi kjenner således rapsoder som har kunnet fremføre sin diktning snart på armensk, snart på en kurdisk dialekt.

Bilingvale fortellere (eventuelt rapsoder eller sangere) er også forutsetningen for utbredelsen av det såkalte Nart-epos blant de iranske ossetere og deres naboer i Nordvest-Kaukasus. Dette epos, som både finnes i versifisert form og på prosa, har utvilsomt røtter i gammel iransk mytologi og muntlig episk tradisjon, men er blitt overtatt og naturalisert av de mange ikke-iranske folk i området, tsjerkesserne, abkhazerne, ubykhene. Sagafortellere eller rapsoder har vandret fra bygd til bygd og sunget eller resitert sine repertoarer snart på det ene, snart på det andre språk.

I et par studier har jeg forsøkt å sannsynliggjøre at oldtidens gresk-talende befolkning i Ukraina og Syd-Russland har overtatt og omdiktet motiver fra skytisk-sarmatisk, d.v.s. iransk, episk diktning. Herodotus bruker sikkert også episk stoff av iransk opprinnelse i sine fortellinger om forhold og begivenheter under de tidlige Akhæmenide-konger (6.-5. årh. f.Kr.f.). Herodot kunne

utvilsomt ikke noe iransk språk. Hans kilder må ha vært greske omdiktninger eller gjenfortellinger, en eller annen form for *metafravseii* på prosa eller i versifisert form, av et iransk sagnstoff og episk diktning. (Se *Symbolae Osloenses* LXXI, 1996; LXXII, 1997).

Tospråklige rapsoder eller *ajoidoiv* er derfor vanlige nok i de arkaiske illitterære samfunn som er grunnlaget for muntlig diktning, *oral poetry*. Hvis et paulikiansk Digenis-epos er blitt pusset opp og omfortolket som et kristent ortodokst epos, er det naturlig å spørre om ikke dette også forutsetter en språklig *metavfrasi*?

### BIBLIOGRAFI:

De greske versjoner sv Akritas-eposet er utgitt av E. Trapp i. *Digenes Akritas. Synoptische Ausgabe der ältesten Versionen*. Wien 1971. Grottaferrata-versjonen ble utgitt av J. Mavrogordato: *Digenes Akrites. Edited with an Introduction, Translation and Commentary*. Oxford 1956.

En samling moderne greske folkeviser er å finne i D. Petropoulos: *Jellhnika; dhmotika; tragouvdi*, I-II. Athen 1958.

H. Grégoire's Akritas-studier er samlet i artikkelsamlingen *Autour de l'épopée byzantine*. London 1975.

En oversikt over Akritas-problematikken (med en utførlig bibliografi) finnes i H. G. Beck: *Geschichte der griechischen Volkslitteratur*. München 1971.

Paulikianernes lære og historie behandles av: N. G. Garsoïan: *The Paulician Heresy. A Study of the Origins and Development of Paulicianism in Armenia and the Eastern Provinces of the Byzantine Empire*. The Hague/Paris 1967.

Se også F. Thordarson: «Folke-eposet Digenis Akritas», i: *Gresk åndsliv. Fra Homer til Elytis*. Red. Tore Frost og Egil A Wyller. Oslo 1983.

## HVA SKJER I *ROLANDSKVADET*?

**Trond Kruke Salberg**

Bertolt Brecht tar et sted for seg Goethes *Faust* og stiller et tilsynelatende naivt og banalt spørsmål: Hvorfor må die Gretchentragödie ende tragisk? Som kjent blir Gretchen forført av Faust (med Mephistoles hjelp) og ender sine dager på skafottet som barnemorderske. Men hvorfor må det ende slik? Hvorfor kan ikke Heinrich Faust simpelthen gifte seg med sin Margarete? Brechts poeng er at dersom en bare tar det banale spørsmålet alvorlig og forfølger det systematisk, så kommer en raskt frem til vesentlige trekk ved hele Faust-problematikken. Faust er nettopp ikke simpelthen en forelsket ung mann «aus einem edlen Haus»: han er også en allerede gammel lærd mann, plaget av spørsmål av en art som gjør at han ikke godt kan slå seg til ro med en enkel borgerlig tilværelse. Før Gretchen-tagedien og til grunn for den ligger den såkalte «lærdes tragedie»: die Gelehrtentragödie.

Imidlertid er ikke dette stedet for å forfølge denne problemstillingen. Jeg vil bare på denne måte presentere min strategi for denne forelesningen, som går ut på å stille tilsvarende enkle spørsmål til *Rolandskvadet* i det håp at dette vil kunne klargjøre noen interessante trekk ved denne teksten. Noen av spørsmålene er slike som moderne lesere av teksten uvilkårlig må stille seg – det er ikke nødvendig kunstig å konstruere vanskeligheter. Jeg vil be alle om å forholde seg til det handlingsreferat som er delt ut på forhånd.

Den første scenen i fortellingen som fremprovoserer slike spørsmål, er den der frankerne diskuterer sarrasenernes (forræderiske) tilbud om underkastelse og bønn om fred. Etter at en har bestemt seg for å godta tilbudet, sørger Roland for at hans stefar Ganelon utpekes til å dra som ambassadør til den hedenske kongens hoff. En vet av erfaring at et slikt oppdrag er livsfarlig. Her er det tre spørsmål en kan stille:

1) Hvorfor er det i det hele tatt nødvendig å sende en frankisk ambassade? Kunne ikke Karl forlangt at forhandlingene ble sluttført et sted der han hadde militær kontroll?

2) Flere frankere foreslår seg selv som ambassadører, bare for å bli bryskt tilbakevist av kongen. Men når Roland foreslår en annen, blir dette øyeblikkelig godtatt. Hvilken logikk ligger bak dette?

3) Hva er bakgrunnen for konflikten mellom Roland og Ganelon?

Når det gjelder det første spørsmålet, må jeg innrømme at jeg ikke har funnet noe godt svar på det. Problemet blir ikke mindre av at det viser seg at Ganelons

oppdrag faktisk *er* farlig. Sarrasenerne har lagt en plan som bare kan lykkes dersom en oppfyller frankernes krav og behandler deres utsending korrekt. Men når det kommer til stykket virker det som om hverken sarrasenerkongen selv eller hans sønn har god nok kontroll over sitt eget gemytt til å holde fast på planen. Inntrykket en får er at personene er belemret med en nesten hysterisk overspent æresfølelse som de ikke evner å kontrollere. Muligens er det også et slikt æresbegrep som ligger bak mangelen på forsiktighet i Karls beslutning om å sende en utsending til det hedenske hoffet. Og i så fall ligger også svaret på mitt andre spørsmål i et spesielt æresbegrep: de frankerne som foreslår *seg selv* til et livsfarlig oppdrag, tenker bare på muligheten til å vinne ry. Det er kanskje bare Karl selv som tenker på at det er noen av dem han ikke har råd til å miste (som Naimon, kongens fremste og viseste rådgiver, og Turpin, erkebiskopen av Reims). – Når det gjelder Roland, så blir han, når han foreslår seg selv, tilbakevist ikke bare av kongen, men først av Olivier<sup>1</sup>:

*Vostre curages est mult pesmes e fiers;  
Jo me crendreie que vos vos meslisiez.*

‘Ditt sinn er meget hårdt og stolt;  
Jeg frykter at du ville komme i kamp.’

(256 f.)

Roland er altså særlig lite egnet til et slikt oppdrag. Men når det kommer til stykket viser ikke Ganelon seg å være særlig mindre overmodig når han ankommer det hedenske hoffet. Dette er så meget mer bemerkelsesverdig som han i mellomtiden faktisk har gjort en avtale om å forråde sine landsmenn. Vissheten om at man har begått eller er i ferd med å begå et forræderi hindrer altså hverken Ganelon eller sarrasenerne i legge for dagen en oppfarende, hårsår ærekjærhet. En får inntrykk av en monoton psykologisk automatikk som Rolands *estoutie* bare er et særlig krast eksempel på. I en berømt passasje kritiserer Olivier sin venn på denne måten:

*Kar vasselage par sens nen est folie,  
Mielz valt mesure que ne fait estultie.  
Franceis sunt morz par vostre legerie.*

---

<sup>1</sup> Sitatene følger ikke Oxfordmanuskriptet slavisk der dette ikke gir en tilfredsstillende tekst. Oversettelsene er mine egne.

‘For fornuftig tapperhet er ikke galskap,  
måtehold er bedre enn overmot.  
Frankere er blitt drept på grunn av din lettsindighet.’

(1724 ff.)

Ordet *estoutie* (av adjektivet *estout*) inneholder i seg selv mye av problematikken. Etymologien er for oss lett å gjennomskue (sml. *stolt*), men betydningen er mer flytende: substantivet kan brukes positivt: «mot», men det kan også bety «overmot» eller mer generelt «dårskap».

Dermed nærmer vi oss det formodentlig viktigste av de «naive spørsmål» en kan stille til handlingen i *Rolandskvadet*: Hvorfor blåser ikke Roland i hornet tidsnok til at frankernes hovedhær kan komme baktroppen til unnsetning? En baktropp som ikke sørger for å opprettholde kontakten med hovedstyrken er jo en militær absurditet.

For en moderne leser er det fristende å prøve å besvare spørsmålet nettopp med å henvise til Rolands psykologi: han er bare *proz* – i motsetning til Olivier som også er *sages* (1093), han er preget av et behov for å bevise sitt mannsmot som virker nærmest patologisk overdrevet – så meget mer som ingen trekker det i tvil. Men hvis dette avgjørende punktet i handlingen virkelig primært skal tolkes slik at heltens psykologi blir det sentrale anliggende, så må vi få vite noe mer om denne psykologien. Og for en moderne leser gis det en fristende tolkningsmulighet som lar oss få vite noe mer: Rolands trang til stadig å måtte vise seg som «mye til mann» (*pro d'ome*) skyldes at han fra barnsben av er preget av konflikten med stefaren. Denne konflikten sitter så dypt at helten ennå som voksen faktisk ønsker livet av denne. Jeg minner om at alle er klar over at det er et livsfarlig oppdrag Roland sørger for at Ganelon blir sendt ut på.

Skal en altså lese *Rolandskvadet* slik Ernest Jones leste *Hamlet*, dvs. som et Ødipus-drama? – Med litt god (eller vond) vilje kunne en utmerket godt etablere en slik konstruksjon. Problemet ville imidlertid være å finne en forbindelse mellom denne konstruksjonen og teksten. Et Ødipus-drama uten Iokaste er litt utilfredsstillende, og Rolands mor er ikke nevnt en eneste gang. Vi vet heller ikke hvor gammel helten var da hans mor giftet seg igjen. Faktisk er det bare ett vers i *Rolandskvadet* som gir en pekepinn på hva konflikten mellom Ganelon og hans stesønn skyldes: I sin forsvarstale sier Ganelon om Roland at «Il me forfist en or e en aveir» (3758). Gods og gull er det altså de har slåss om; jeg tror det er en rimelig antagelse at vår forfatter simpelthen har villet presentere en typisk konflikt innen det frankiske herskerskiktet, en konflikt om arvespørsmål el.lign. mellom en stesønn og hans stefar. Forsøket på en

psykologisk tolkning smuldrer opp fordi en ikke finner grunnlag for det i teksten.

Og vi får heller ikke vite nok om forholdet mellom Roland og Olivier til at dette kan bygges ut til en interpretasjon. Vennskapet og motsetningen mellom de to heltene kommer riktignok klart til uttrykk, men dette betyr ikke svært mye mer enn at Oliviers fornuftige holdning setter Rolands *estoutie* i relieff.

Min påstand er at både konflikten Roland-Ganelon og Rolands overmøte best kan forstås ikke psykologisk, men funksjonelt: disse elementene forklarer at helten faktisk blir drept i kampen mot sarrasenerne, hans *estoutie* er hans Akhilles-hæl.

Jeg tror heller ikke en kommer langt med et forsøk på å forstå Ganelons motiver for forræderiet. Selvfølgelig må en gå ut fra at sinnet mot Roland spiller en stor rolle for at han handler som han gjør, men noen analyse av hans motiver får vi aldri. Forsvarstalen (*laisses* CCXXVIII-CCXXIX) setter frem et rent formalistisk argument som knapt er ment å skulle bli tatt alvorlig. Det er åpenbart at det er den politiske innflytelsen til Ganelons slektninger som gjør at han kan gjøre seg håp om å bli frikjent. Vår forteller lar oss ikke se Ganelon innenfra og gir oss ikke mulighet til å forstå hans motiver. Fortelleren sier simpelthen, første gang Ganelon nevnes, at

*Guenes i vint ki la traïsun fist.*

‘Ganelon kom dit, han som begikk forræderiet’

(178)

Vår tekst lar seg ikke forstå som et psykologisk drama og heller ikke som en dramatisk konflikt mellom individer. Selv om Ganelons forræderi og Rolands død åpenbart er sentrale elementer i verket, tror jeg en må begynne et helt annet sted dersom en vil gi et godt svar på spørsmålet «Hva skjer i *Rolandskvadet*?»

Hvor skal en så begynne? – Roland Barthes gir i et av sine *Nouveaux Essais critiques* et forbausende likefremt og generelt svar på dette spørsmålet. I en kort tekst som nettopp heter «Par où commencer?» (‘Hvor skal en begynne?’), anbefaler han å ta utgangspunkt i en «première démarche» som han beskriver slik:

établir d’abord les deux ensembles limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles

mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie: il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre [...]².

Barthes mener altså at studiet av en fortellende tekst med fordel kan ta utgangspunkt i en analyse av *begynnersituasjonen* holdt opp mot en analyse av *sluttsituasjonen*. Barthes etablerer dette prinsippet med utgangspunktet i en analogi til lingvistikk – *structuralisme oblige*, en analogi som jeg i denne sammenheng skal spare forsamlingen for³. Og jeg vil heller ikke her ta stilling til hvor god fremgangsmåten er som generelt analyseprinsipp. Jeg vil nøye meg med å si at jeg tror den kan være svært nyttig i vårt tilfelle.

Hva er så situasjonen ved begynnelsen og ved slutten av den handlingen som fortelles i vår tekst? – Det første spørsmålet vil lett kunne besvares av alle kjennere av gammelfransk litteratur:

---

² Her er sitatet satt inn i sin sammenheng.

Face au roman comme système «marchant» d'informations, la formulation de Revzin\* peut inspirer une première démarche: établir d'abord les deux ensembles limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie: il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre, traverser la «boîte noire». (*Œuvres complètes*, utg. av Éric Marty, 1993-95, bd. II, s. 1385.)

'I forhold til romanen betraktet som et informasjonssystem som beveger seg, kan Revzins formulering\* inspirere et første trinn i arbeidet: dét først å etablere to grensemengder, en innledende og en avsluttende, for så å undersøke over hvilke veier, ved hjelp av hvilke transformasjoner, hvilke mobiliseringer, den siste finner tilbake til den første eller skiller seg fra denne: en må kort sagt gjøre rede for veien fra en likevektstilstand til en annen, gjennomløpe *the black box*.'

\*Barthes viser her til følgende passasje fra Revzin, som han nettopp har sitert:

Dans chaque processus d'élaboration de l'information on peut dégager un certain ensemble A de signaux initiaux et un certain ensemble B de signaux finaux observés. La tâche d'une description scientifique, c'est d'expliquer comment s'effectue le passage de A à B et quelles sont les liaisons entre ces deux ensembles (si les chaînons intermédiaires sont trop complexes et échappent à l'observation, en cybernétique, on parle de *boîte noire*). (Isaac I. Revzin, «les Principes de la théorie des modèles en linguistique», *Langages*, n° 15, septembre 1969, p. 28.).

'I enhver prosess der informasjon utarbeides, kan en utskille og observere en viss mengde A av opprinnelige signaler og en viss mengde B av endelige signaler. Målet for den vitenskapelige beskrivelsen er å forklare hvordan overgangen fra A til B foregår, og hvilke forbindelser som finnes mellom de to mengdene (hvis mellomleddene er for komplekse og ikke mulig å observere, snakker en innen kybernetikken om *black box*).'

³ Hangen til for enhver pris å finne en lingvistisk parallell til litterære analysegrep har etter mitt syn skylden for mange av de minst overbevisende passasjene i Barthes' tekster. Det dreier seg imidlertid om et karakteristisk trekk ved det en kunne kalle Høystrukturalismen.

*Carles li reis, nostre emperere magnes,  
Set anz tuz pleins ad estét en Espaigne,  
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.  
N'i ad castel ki devant lui remaigne,  
Mur ne citét n'i est remés a fraindre,  
Fors Sarraguce, k'est en une muntaigne.*

‘Karl, kongen, vår store keiser,  
hadde vært i Spania i syv samfulle år,  
helt frem til havet erobret han høylandet.  
Det er ikke igjen noen befestet by som har kunnet stå seg mot ham,  
ingen mur eller gammelby står det igjen å knuse,  
unntatt Zaragoza, som ligger på et fjell.’

(1 ff.)

Vi nærmer oss med andre ord slutten på en syv år lang krig. Avslutningen på krigen blir riktignok ikke så uproblematisk som det ser ut til idet fortellingen tar til, men det er likevel klart at det bare er de aller siste dagene av Spania-krigen som blir fortalt. – Slutten av *Rolandskvadet* er, tror jeg, atskillig mindre kjent. En vil huske at Ganelon blir henrettet på fryktelig vis, og at tredve av hans mektige slektninger også blir drept. Til slutt – som en slags symbolsk avslutning på erobringen og kristningen av Spania – blir den tidligere hedenske dronningen av dette landet døpt. Jeg vil sitere siste *laisse* i sin helhet:

*Quant l'emperere ad faite sa justise  
E esclargiez est la süe grant ire,  
En Bramidonie ad chrestientét mise.  
Passet li jurz, la nuit est aserie,  
Li reis se culchet en sa cambre voltice.  
Seint Gabriel de part Deu li vint dire:  
«Carles, sumun les oz de tun empire!  
Par force iras en la tere de Bire,  
Rei Vivien si succuras en Imphe,  
A la citét que paien unt asise;  
Li chrestien te recleiment e criënt.»  
Li emperere n'i volsist aler mie.  
«Deus,» dist li reis, «si penuse est ma vie!»  
Pluret des oilz, sa barbe blanche tiset.  
Ci falt la geste que Tuoldus declinet.*

‘Da keiseren hadde latt fullbyrde sin dom  
og fått utløp for sin store vrede,  
innga han kristendom i Bramidonie.  
Dagen går, det kveldes og blir natt,



kongen legger seg i sitt hvelvede kammers.  
Sankt Gabriel kom og på Guds vegne sa han til ham:  
«Karl, send bud på ditt rikes hærstyrker!  
Mannsterk skal du dra til landet Bire,  
Slik skal du komme kong Vivien i Imphe til unnsetning  
i byen som hedningene har satt under beleiring.»  
Keiseren hadde ikke villet dra dit.  
«Gud,» sier kongen, «hvor pinefullt mitt liv er!»  
Hans øyne gråter, han drar i sitt hvite skjegg.  
Her slutter kvadet som Tuoldus fremsier.’

(3988 ff.)

Sluttsituasjonen er altså at Karl snart vil begynne en ny krig, mens begynnelses-situasjonen var at forrige krig snart ville være avsluttet. Dette gjør at krigen i Spania forankres som én i en rekke kriger ført av Karl – hverken den første eller den siste. Dette er et forhold som også tematiseres en rekke ganger i verket, dette skjer f.eks. ved lister over de land som er blitt erobret:

*Dist Blancandrins: «Merveilus hom est Charles,  
Ki cunquist Puille e trestute Calabre,  
Vers Engletere passat il la mer salse,  
Ad oes seint Pere en cunquist le chevage [ ... ]».*

‘Blancandrin sa: «Karl er en enestående mann,  
han erobret Apulia og hele Calabria,  
han dro over det salte havet til England,  
han vant for paven skatten fra dette landet [ ... ]».’

(370 ff.)

Karls lange rekke av erobringer kommer symbolsk til uttrykk i at han sies å være to hundre år gammel:

*Il est mult vielz, si ad sun tens usét,  
Men escient dous cens anz ad passét;  
Par tantes teres ad sun cors demené.  
Tanz cols ad pris sur sun escut bucler  
Tanz riches reis cundui a mendistéd:  
Quant ert il mais recreanz d’osteier?*

‘Han er svært gammel, han har brukt sin tid,  
jeg tror han har passert to hundre år;  
han har dratt gjennom mange land.  
Han har møtt mange støt med sitt skjold,  
han har ført mange mektige konger til tiggerstaven.  
Når vil han noensinne bli lei av å føre krig?’

(523 ff.)

På en måte som er karakteristisk for genren *chanson de geste*, gjentas det samme innhold i neste *laisse*:

*Men escientre dous cenz anz ad e mierz;  
Par tantes teres ad sun cors traveilliét,  
Tanz cols ad pris de lances e d'espiét,  
Tanz riches reis conduiz a mendistiét,  
Quant ert il mais recreanz d'osteier?*

‘Jeg tror han er to hundre år og mer:  
han har dratt med møye gjennom mange land,  
han har tatt imot mange støt av lanser og av spyd,  
han har ført mange mektige konger til tiggerstaven,  
når vil han noensinne bli trett av å føre krig?’

(539 ff.)

Og også i den følgende:

*Mien escientre plus ad de •ii•c• anz.  
Par tantes teres est alét cunquerant,  
Tanz colps ad pris de bons espiez trenchanz,  
Tanz riches reis morz e vencus en champ,  
Quant iert il mais d'osteier recreanz?*

‘Jeg tror han er over 200 år gammel,  
han har dratt gjennom mange land som erobrer,  
han har tatt imot støt av mange gode spisse spyd,  
på slagmarken har han drept eller overvunnet mange mektige konger:  
Når vil han noensinne bli trett av å føre krig?’

(552 ff.)

Fortelleren insisterer altså på spørsmålet om når Karl vil bli trett av å krige, når hans serie av erobringer vil ta slutt. Det er ingen tvil om at det en kunne kalle «krigsseriemotivet» faktisk spiller en stor rolle i verket.

Imidlertid har jeg allerede påstått at Ganelons forræderi og Rolands død også er sentrale elementer, det er det en kunne kalle «forræderimotivet». Forbindelsen mellom de to motivene (forræderiet og krigsserien) kommer frem i det svaret som to ganger gis på spørsmålet om når Karl vil gå trett:

«Ço n’iert,» dist Guenes, «tant cum vivet sis niés [ ... ].»

‘«Det vil ikke skje,» sier Ganelon, «så lenge hans nevø lever [ ... ].»’

(544)

«Ço n'iert,» dist Guenes, «tant cum vivet Rollant [ ... ].»

‘«Det vil ikke skje,» sier Ganelon, «så lenge Roland lever [ ... ].»’

(557)

Ganelon og sarrasenerne planlegger ikke simpelthen å isolere en del av den frankiske hæren for å kunne nedkjempe den med overlegne egne styrker. Dette er riktignok et klassisk strategisk grep, men forfatteren av *Rolandskvadet* interesserer seg ikke for strategi. Poenget er at man tror Karl ikke vil føre krig lenger når hans nevø er død. Ganelon forsikrer sarrasenerkongen om dette:

*Sa rereguarde lerrat derere sei,  
Iert i sis niés, li quens Rollant, ço crei,  
E Olivier li proz e li curteis.  
Mort sunt li cunte, se est ki mei en creit.  
Carles verrat sun grant orguill cadeir,  
N'avrat talent que ja mais vus guerreit.*

‘Han vil la baktroppen bli igjen etter seg,  
der vil hans nevø være, grev Roland, dét tror jeg,  
og Olivier, den tapre og høviske.  
Disse grevene er dødsens, om det er noen som tror på meg.  
Karl vil se sin store stolthet falle,  
han vil ikke ha lyst til noensinne mer å føre krig mot dere.’

(574 ff.)

Dette er altså det egentlige poenget i den plan Ganelon og sarrasenerne legger:

*Ki purreit faire que Rollant i fust morz,  
Dunc perdreit Carles le destre bras del cors,  
Si remeindreit les merveilluses oz,  
N'asemblerait ja mais si grant esforz,  
Tere major remeindreit en respos.*

‘Om man kunne gjøre det slik at Roland ble drept der,  
da ville Karl miste den høyre hånd av sin kropp,  
slik ville det ikke bli til noe mer med de enestående hærene,  
aldri mer ville han noensinne samle en så stor styrke,  
det store landet ville forbli i fred.’

(596 ff.)

Og en stund ser det ut til at planen har lyktes. Når Karl finner sin døde nevø mister han helt motet:

*Ami Rollant, prozdoem, juvente bele,  
Cum jo serai a Eis em ma chapele,  
Vendrun t li hume, demanderunt noveles.  
Je·s lur dirrai merveilluses e pesmes:  
Morz est mis niés ki tant me fist cunquere.  
Encuntre mei revelerunt li Sesne  
E Hungre e Bugre e tante gent averse,  
Romain, Puillain e tuit cil de Palerne  
E cil d’Affrike e cil de Califerne;  
Puis entrerunt mes peines e suffretes.  
Ki guierat mes oz a tel poëste,  
Quant cil est morz ki tuz jurz nos cadelet?  
E! dulce France, cum remeines deserte!  
Si grant doel ai que jo ne vuldreie estre.*

‘Venn Roland, edle herre, vakre ungdom,  
når jeg er i Aachen, i mitt kapell,  
vil folk komme og de vil spørre nytt,  
jeg vil gi dem en enestående og tung nyhet:  
min nevø, som erobret så mye for meg, er død.  
Sakserne vil gjøre opprør mot meg,  
og ungarerne og bulgarerne og så mangt et fordømt folk,  
romerne, apulianerne og alle de fra Palermo  
og de fra Afrika og de fra Aleppo;  
så vil mine pinsler og lidelser begynne.  
Hvem vil føre min hær med så stor styrke  
når *han* er død som leder oss hver dag?  
Å! milde Frankrike, hvor du ligger øde!  
Jeg har så stor sorg at jeg ikke skulle ville være til.’

(2916 ff.)

Kongen sier altså rett ut at han ikke vil leve lenger. «Den som drepte deg, ødela Frankrike,» sier han til den døde Roland:

*Ki tei ad mort France ad mise en exill.  
Si grant dol ai – que ne voldreie vivre -  
De ma maisnée ki por mei est ocise!  
Ço duinset Deus, li filz seinte Marie,  
Einz que jo vienge as maistres porz de Sirie,  
L’anme del cors me seit oi departie,  
Entre les lur alüée e mise,  
E ma car fust delez els enfuüe!*

‘Den som drepte deg, ødela Frankrike.

Jeg har så stor sorg – at jeg ikke skulle ville leve –  
over folkene som er blitt drept for min skyld.  
Dét gi Gud, sankta Marias sønn,  
før jeg kommer til hovedpassene ved Cize,  
at sjelen idag drar ut av min kropp  
og blir plassert og satt sammen med deres sjeler  
og at mitt kjød blir gravlagt ved siden av dem.’

(2935 ff.)

Men denne motløsheten varer tydeligvis bare et øyeblikk. De fleste døde blir begravd og de fornemste blir balsamert. Og når Karl like etterpå mottar utfordring til slag fra emiren av Kairo, så reagerer han etter et øyeblikks betenkning helt som han skal:

*Carles li reis en ad prise sa barbe,  
Si li remembret del doel e del damage,  
Mult fierement tute sa gent reguardet,  
Puis si s’escriet a sa voiz grand e halte:  
«Barons franceis, as chevals e as armes!»*

‘Kong Karl tok seg til skjegget,  
så renner sorgen og skaden ham i hu,  
han ser strengt på alt sitt folk,  
så roper han ut med sin store og høye stemme:  
«Frankiske riddere, til hestene og til våpnene!»’

(2982 ff.)

Nå gjelder det å hevne Roland, sier kongen:

*«[...] Se Arrabiz de venir ne·s repentent,  
La mort Rollant lur quid chèrement rendre.»  
Respunt dux Neimes: «E Deus le nos cunsente.»  
Carles apelet Rabel e Guineman,  
Ço dist li reis: «Seignurs, jo vos cumant,  
Seiez es lius Olivier et Rollant!  
L’un port l’espée e l’altre l’olifant [...].»*

‘«[...] Om hedningene ikke angrer  
og endrer sin beslutning om å komme,  
Tror jeg jeg dyrt skal kunne gi dem igjen for Rolands død.»  
Hertug Naimon svarer: «Måtte Gud unne oss det.»  
Karl kaller på Rabel og Guineman,  
Dét sier kongen: «Herrer, jeg befaler dere,

Vær i Oliviers og i Rolands sted!

La den ene av dere bære sverdet og den andre olifanten [...].»'

(3011 ff.)

Det er etter mitt syn høyst betydningsfullt at kongen setter inn nye menn i Oliviers og Rolands sted. Særlig slående er det at de blir utstyrt med Rolands to fremste attributter: Durendal, det berømte sverdet som helten forgjeves forsøkte å ødelegge før han døde, og hornet, den berømte «olifanten». Karl har altså innsett at kampen mot sarrasenerne og for Guds sak må gå videre selv om Roland er død.

Denne poengteringen av nødvendigheten av en stadig fornyet kamp er etter mitt syn *Rolandskvadets* hovedmotiv. – Det er ingen tvil om at Karl og frankerne har Gud på sin side. Gud griper ved flere anledninger direkte inn i handlingen, han forlenger f.eks. dagen for at frankerne skal rekke å nå igjen hedningene de forfølger før det blir mørkt (laisse CLXXIX). Og det er Gud som griper avgjørende inn i den juridiske duellen som avgjør Ganelons skjebne. Ridderen som slåss for å bevise forræderens uskyld, får inn et farlig hugg på sin motstander. Men: *Deus le guarit que mort ne l'acraventet*. 'Gud beskyttet ham, slik at han ikke såret ham dødelig.' (3923) Dette er ikke bare en talemåte: hele institusjonen «juridisk duell» bygde på forestillingen om at utfallet var en gudsdom. Og det er heller ikke en *Deus ex machina* i litteraturvitenskapelig forstand, for det er en løsning som er godt forberedt av det som har skjedd tidligere: både fortelleren og Gud er simpelthen konsekvente.

Så Gud er med Karl. Men til gjengjeld er Guds krav til kongen absolutte. «Las est li reis,» sier fortelleren om Karl etter at han har vunnet et mindre slag (2519). Men ikke desto mindre sender Gud sankt Gabriel til ham om natten med en visjon om nye kamper og prøvelser. Karl får i løpet av handlingen flere slike profetiske drømmer, men de er alle uhellssvangre, ikke positive.

Slik sett kan en si at *Rolandskvadets* siste laisse oppsummerer hva hele verket handler om: så lenge han lever må den kristne kriger slåss, det gis ingen hvile før engelen kommer for å ta hans sjel med til Paradiset. (Når de hedenske krigerne dør, kommer det en demon som tar deres sjel med et annet sted.)

Det gis ikke noe virkelig opphold i striden. Derfor handler størstedelen av teksten også faktisk om kamp – og om forberedelse til kamp – i helt bokstavlig forstand. I senere *chansons de geste* blir de endeløse kampskildringene noen ganger til en temmelig kjedelig rutine – i uendelige *laissez* på ofte mange hundre vers. Andre ganger får beskrivelsen av avhugde hoder og never som flyr gjennom luften et preg av en merkelig grotesk humor. Men dette er langt fra tilfelle i *Rolandskvadet* – og likevel får de konkrete kamphandlingene også der

brorparten av oppmerksomheten. En kan ikke forklare dette ved å si at fortelleren har en slags profesjonell interesse for krig. Jeg har allerede nevnt at han ikke interesserer seg for strategi. Og saken er at han ikke interesserer seg for taktikk heller. Selv ikke de frankiske heltenes personlige kampdyktighet, styrke og mot står egentlig i sentrum for oppmerksomheten. Det fortelleren fremhever er det en kunne kalle heltenes moralske utholdenhet, dvs. en nesten mirakuløs psykisk kraft som også gir dem fysisk styrke, styrke til å kjempe videre selv om de vet at slaget er tapt og at de snart skal dø:

*Turpins de Reins, quant se sent abatut,  
De •iiii• espiez parmi le cors ferut,  
Isnelement li ber resailit sus,  
Rollant reguardet, puis si li est curut.  
E dist un mot: «Ne sui mie vencut.  
Ja bon vassal nen ert vif recreüt.»*

‘Turpin av Reims, når han merker at han blir slått overende og får kroppen gjennomboret av fire spyd - den edle springer raskt opp, han ser på Roland, så løper han bort til ham. Og sier et ord: «Jeg er ikke overvunnet. En god ridder vil aldri bli beseiret levende.»’

(2083 ff.)

Det er dette ubønnhørlige kravet Karl gråter over i sluttscenen. For det velkjente slagordet eller mottoet er ikke bare en påstand eller et løfte, det er fremfor alt et krav: *Gesta Dei per francos*.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Dette er tittelen på Guibert av Nogents beretning om det første korstog (skrevet mellom 1104 og 1108).

# KONG KARL OG PALADINERNE, SET I DET BRUDTE LYS FRA ITALIENSK RENÆSSANCE

Lone Klem

Personer og stof fra både Rolandskvadet og andre *chansons de gestes* blev hurtigt så populære i Italia, at de blev anset for indfødt gods med lange generationers rod i italiensk fortid. En franco-venetisk håndskrifttradition fra Nord-Italia i 12-1300-tallet oversættes i det næste århundrede til toskansk; og i det 15. århundrede blomstrer selvstændige eposopskrifter, f. eks om Uggieri il Danese og Orlando (begge fra 1455), af anonyme forfattere med tydeligt præg af folkelig tradition.

Roland er blevet annekteret, har fået navnet Orlando og er blevet udstyret med en barndom, en ungdom og nogle tidlige bedrifter, som alle finder sted i Italia. Nogle håndskrifter lader ham være «født» i Imola i Romagna andre i Sutri i Lazio. Han er søn af Milone di Chiaromonte, mens forræderen Gano er af huset Maganza. Orlando er Bannerfører for den Hellige Kirke og Romersk Senator. For øvrigt er han kysk og en smule skeløjet. Tiden i de forskellige «Orlando-kvad» dækker perioden fra Karl Martel til Ludvig IX, den Hellige, og stoffet er alle krige mellem Islam og Europa, oplevet i lyset af dem man stadig befinder sig i, fra midten af 15. årh og fremefter. De aktuelle krige er utvivlsomt forudsætningen for den store interesse for konflikten mellem kristne og saracenere som litterært motiv. Man ser det tydeligt i de senere litterære behandlinger, som bevidstgør motivets aktualitet. En anden historisk forudsætning er den stridbare samtid, hvor rivaliteten mellem renæssancens forskellige magtsystemer, enten det nu er kommunale *signorie* eller fyrstendømmer, medfører kontinuerlige krigstilstande i en ny eventyrlig «ridder»-tid, hvor man i hvert fald kunne drømme om at spejle sig i en idealforestilling om fortidens kampe mellem kristne og saracenere, helte og forrædere.

Det er denne folkeliggjorte tradition renæssancens litterære forfattere knytter sig til, når de genoptager stoffet og behandler det i deres egne højst forskellige og originale fremstillinger. Det er min hensigt at præsentere en håndfuld af de allerkendteste forfatteres versioner af Rolandsstoffet og vise hvor forskellige de temperamenter er, som med så stor selvfølgelighed indretter sig i det gamle stof. Jeg vil derfor benytte nogle udvalgte tekster af ialt fire forfattere for at vise brydningerne i hensigt, holdning, ideologi – og frem for alt: stil.

Visse elementer er imidlertid fælles, også for de litterære epos. De forholder sig altid til deres eget referencesamfund på affattelsestidspunktet og har en



opdragsgiver, en anledning og et i videste forstand politisk formål. Når epos'et genoptages i de små og store italienske renæssancehoffers kultur, er det som officiel digtning, et forhold som understreger genre's vigtighed. Det medfører også, at et panegyrisk motiv altid indgår som et af betydningslagene og i enkelte tilfælde kan indebære et spændingsforhold til den folkelige tradition som ligger bag. Ifølge den blev eposene, *i cantari*, foredraget mundtligt på gader og pladser af en *cantastorie*, en historiesanger, som henvendte sig til de omkringstående. Det medførte en særlig fortællestruktur: en påkaldelse af publikum med tilhørende indholdsoversigt, altså et «proömion» for dagens episode, dagens ration af fortællingen og en afsked med udblik over næste dags repertoire.

Denne opdeling svarer til storformen også i den klassiske eposkonvention, som opretholdes af de italienske renæssanceepos. De indledes altid af en sådan optakt, der angiver digtets indhold på dets forskellige planer i store træk og betegner målet, der styres mod, på hvert af hovedniveauerne. Kompositionen er derimod bestemt af de mange personer, handlingstråde og motiver, som kombineres, veksler mellem hinanden, afbrydes og sættes sammen igen i en kontinuerlig og dynamisk mangfoldighed, for ikke at sige et virvar. Når rytmen i renæssanceeposets «mange handlinger af mange personer»<sup>1</sup> kræver, at der formidles en overgang til et nyt motiv ved et brud i en episode mellem to sange – hvilket ingenlunde altid er tilfældet, eftersom bruddene er det selvfølgelig kompositionsprincip – kan der forekomme afslutnings- og indledningsapostrofer til et lyttende publikum, som kan tolkes som spor af den mundtlige traditions overgange fra en «dagsration» til den næste; men fænomenet kan lige så vel opfattes som en konsekvens af renæssanceeposets komplicerede handlingsstruktur. Givet er det i hvert fald, at opdragsgiveren og vedkommendes kreds fornemmes som et fiktivt, men altid tilstedeværende, lyttende publikum. Dette publikum kan markeres mere eller mindre tydeligt. Klarest manifesteret er det hos Ariosto, som forholder sig mest bevidst og med klar ironisk distance til personer, motiver og genrekonventioner (for ikke at sige til *alt*). Det viser sig, dels når han henvender sig direkte til hoffets lyttende damer, dels når han bevidst spiller på spændet mellem det fortalte heroiske fortid og

---

<sup>1</sup> Udtrykket stammer fra renæssanceæstetiker Giambattista Giraldis Cinzio hvis *Discorso al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*, 1554, diskuterer genre's regler i forhold til kravene fra Aristoteles' poetik. For eposet ønsker han en højere grad af frihed i overensstemmelse med de epos man faktisk skrev i perioden. Ved siden af handlingsmønsteret fra *Iliaden*, én handling af én person, forestiller han sig at mange handlinger af én person, samt mange handlinger af mange personer også måtte være akceptable.

fortællingens triste og truende nutid i 1500-tallets Italia, og dermed refererer til den udvikling verden har undergået i mellemtiden.

Et andet og endnu vigtigere fællestræk er selve versemålet, ottaven, den spændstige strofe af otte *endecasillabi* (11-stavellesvers) med det faste rim-skema abababcc, hvor den sidste rimede kuplet tillader enhver form for brud, overgang eller kommentar. Kupletten muliggør både opsummering af det foregående, distance og tilslutning til nye motiver og er således en væsentlig forudsætning for epos'ets frie kombination af temaer og handlingstråde. Den er udviklet i den mundtlige og skriftlige epotradition på toskansk grund, og står allerede til rådighed for digterne, som behandler formen på hver sin måde i det øjeblik de litterære behandlinger af emnerne tager fart.

*In principio era il Verbo appresso a Dio  
ed era Iddio il Verbo e 'l Verbo Lui;  
questo era nel principio, al parer mio,  
e nulla si può far senza Costui.  
Però, giusto Signor benigno e pio,  
mandami solo un degli angel tui,  
che m'accompagni e rechimi a memoria  
una famosa antica e degna storia.*

*E tu, Vergine, figlia e madre e sposa  
di quel Signor che ti dette la chiave  
del Cielo e dell'abisso e d'ogni cosa  
quel dì che Gabriel tuo ti disse «Ave»;  
perché tu sei de' tuoi servi pietosa,  
con dolce rime e stil grato e soave  
aiuta i miei versi benignamente  
e 'nsino al fine allumina la mente.*

I canto, 1-2.<sup>2</sup>

Sådan lyder optakten til det Orlando-digt Lorenzo il Magnificos mor Lucrezia de' Tornabuoni gav i opdrag til Medici-familiens daværende husdigter **Luigi Pulci**, 1432-84, at skrive, eller rettere bearbejde, som led i Mediciernes dengang franskvenlige politik og til almindelig underholdning for *la brigata*, Medi-

---

<sup>2</sup> I begyndelsen var Ordet hos Gud, og Gud var Ordet og Ordet Ham. Dette var i begyndelsen, efter min mening, og intet kan udrettes uden Ham. Derfor, retfærdige Herre, mild og medynksfuld, send mig bare en af dine engle, som kan ledsage mig og hjælpe mig at huske en berømt, gammel og værdig historie.

Og du, Jomfru, datter mor og hustru til den Herre, som gav dig nøglen til Himlen og til afgrunden og til alle ting den dag da din Gabriel sagde «Ave» til dig, for du er barmhjertig mod dine tjenere, hjælp barmhjertigt mine vers med sødmefyldte rim og med en yndefuld og mild stil, og oplys min ånd til jeg når til enden.

ciernes muntre vennekreds, hvoraf mange dyrkede Firenzes traditionelle folkelige, litterære genrer som karnevalssange, skæmtedigte og religiøse spil. Og nu skulle der altså føjes en ny gennemskrivning af et gammelt epos til. For der fandtes et forlæg, et anonymt Orlando-digt i 60 sange,<sup>3</sup> som Pulci rent faktisk bearbejder, selv om der kommer noget ganske andet og højst ekstravagant, som ikke kunne have været underskrevet af nogen anden end Luigi Pulci, ud af det.

Fiktionen er altså den, at forfatteren foredrager et gammelt digt, som han påkalder sig hjælp til både at huske og at fremføre på gode vers i en gratiøs og harmonisk stil, mens han i virkeligheden sidder med et manuskript, som han bearbejder og følger punkt for punkt – men dog med bizarre tilføjelser – og sætter på vers, som er fundamentalt forskellige fra dem han beder Jomfruen om.

De to første ottavers invokation er behørigt from med optakt i selveste Johannesevangeliet og hele to citater fra Dantes *Paradiso* i 2. strofe.<sup>4</sup> Alligevel er der noget galt, eller i hvert fald skævt; for det første når Pulci formelig træder vande i Johannes og derefter supplerer den autoritære kilde med den noget indsnævrende tilføjelse «efter min mening»; for det andet når han præciserer, at en enkelt engel er tilstrækkelig til at fuldføre det poetiske forehavende, hvilket for øvrigt ingenlunde viste sig at være tilfældet. For omsider at nå frem til digtets slutning, slaget ved Roncisvalle (Roncevaux), hvor Orlando støder for sent i hornet, falder og optages i himlen, har han desuden brug for en meget aktiv djævel Astarotte, assisteret af to andre: Farfarello og Squarciaferro, alle hentet fra det kompagni af sataniske, teologiske ræsonnører Dante præsenterer os for i *Inferno* XXI-XXII.<sup>5</sup>

I hele Pulcis digt er Dante den nærmeste forudsætning. *Komedien* fungerer overalt som et poetisk rustkammer og vel at mærke ikke altid for fromme *Paradiscitater*, men især på grund af det barske sprog Dante meget ofte taler i *Inferno*.<sup>6</sup> Både Pulci og hans publikum har kunnet Dante (som i den tidlige humanismes Firenze regnedes for en folkelig forfatter) udenad, og hele vejen igennem leger Pulci med citater fra ham, af og til fromt, af og til parodisk, iro-

---

<sup>3</sup> Forlægget er bevaret i et manuskript fra slutningen af 1400-tallet med lakuner i begyndelse og slutning, identificeret af Pio Rajna og udgivet af Johannes Hübscher i 1886. Den første sammenlignende studie er af Domenico de Robertis *Storia del «Morgante»* så sent som i 1958.

<sup>4</sup> Til str. 2, l.1 svarer «Vergine, madre, figlia del tuo figlio», *Par.* XXXIII, 1; til str. 2,l.4 svarer «Da quel dì che fu detto: Ave», *Par.* XVI,34.

<sup>5</sup> Det er dem der holder de utro embedsmænd nede i den kogende beg og for øvrigt narrer Virgil og Dante ad en forkert vej.

<sup>6</sup> Magnus Ullelands nynorske oversættelse har som den første ydet denne side af Dantes værk fuld retfærdighed.

nisk eller måske ligefrem blasfemisk og oftest med en konkurrerende sproglig eksperimenterelyst. Noget tilsvarende præger hans forhold til stoffet og til de tekster, som er hans kilder til det. Både Pulci og hans epos har altid været en gåde for kritikerne. Hvad mener han egentlig alvorligt? Er det hele en parodi – eller hvad ellers? Samtiden var ikke i tvivl: han blev begravet i uindviet jord.

Pulcis epos findes i to versioner, hvoraf den første, som har det gamle eventyragtige Orlando-digt som kilde og er i 23 sange, sandsynligvis er udarbejdet i perioden 1460-70 og udgivet før 11. nov. 1478.<sup>7</sup> Titlen skulle formentlig have været *Carlo Magno*, efter den intenderede og politisk korrekte hovedperson; men læser- og lytterkredsen har insisteret på at opkalde digtet efter den skikkelse man, næppe med urette, opfattede som en inkarnation af ånden i Pulcis tekst: den groteske kæmpe *Morgante*, som Orlando besejrede og omvendte til kristendommen, efter at han fornærmet var brudt op fra Karls lejr og var draget på eventyrfærd. Den anden version, som bringer digtet frem til tragedien ved Roncisvalle og slutter med hyldesten til den franske heltekonge, er i 28 sange og blev afsluttet i 1483.<sup>8</sup> De sidste fem sange bygger på nye kilder, en episk-tragisk version af Rolandskvadet fra det 14. årh., kaldet *La Spagna in rima*,<sup>9</sup> suppleret med Donato Acciaiolis helgenbiografi *Vita Caroli*, som begge er højst nødvendige for at bringe den heroiske side af projektet i havn. Bl.a. trænger Karl i høj grad til en pudsning af glorien i forhold til den første del. Forandringen betyder ingenlunde, at de groteske stilelementer er forsvundet.

Scenen i den første version er for det første den faste «dekor» af det truede Paris + en eventyrverden udenfor, hvor ridderne til stadighed fortaber sig i komplicerede episoder, hvoraf en del er henlagt til «Orienten». Personerne er de kendte fra Rolandskvadet i italienske afheroiserede udgaver:<sup>10</sup> Carlo Magno nærmer sig den påståelige senilitet og er samtidig uhyre naiv overfor Gano di Maganzas (Ganélon) tilbagevendende intriger, bagtalelser, attentat-forsøg og andre udslag af hans principielt forræderriske karakter; Orlando er tapper men lidet tænksom; fætteren Rinaldo udvikler sig episodevis til den rene landevejsrøver, han suppleres med sine yngre brødre, bl.a. Ricciardetto, og deres troldkyndige fætter Malagigi; Uliviero (Olivier) er en skørtejæger med stor magt over damerne. Til de gennemgående personer hører også den spanske konge

<sup>7</sup> Datoen på et brev, hvor Ercole I d'Este af Ferrara rekvirerer et eksemplar.

<sup>8</sup> Den længere version er forklaringen på den uheldige titel *Il Morgante maggiore*, man af og til ser i litteraturhistorierne. Det betyder bare « Den længere udgave af *Il Morgante*».

<sup>9</sup> Udgave: *La Spagna, poema cavalleresco del sec. XIV*, v. M. Catalano, 3 voll. Bologna 1939-40.

<sup>10</sup> Det er karakteristisk for udviklingen i de italienske bearbejdelser af Rolandskvadet, at de bevæger sig fra det episk-tragiske over det romanesk-eventyrlige til en mere borgerligt realistisk fremstilling af menneskelige begivenhedsforløb.

Marsilio, og så altså kæmpen Morgante, hvis rolle Pulci har forøget i forhold til sit forlæg, samt dennes senere ledsager, den overskårne kæmpe Margutte, som er Pulcis højst personlige tilføjelse. Margutte bliver ikke kristnet, for han besidder i forvejen alle religioner i fornægtet form. Handlingens motor er Ganos forskellige «forræderier», og dens faste elementer er riddernes udrejser, deres eventyr i det fremmede og deres tilbagekomster til Paris i kontinuerlige pendulsvingninger. (Netop dette pendulmønster opretholdes i alle italienske renæssancepos, enten centrum er Paris eller Jerusalem).

Det hele starter med, at Gano klager over det ufortjente ry Orlando nyder ved hoffet. Er han måske selveste Mars? Orlando hører det, og hvad Gano siger mishager ham højligt; men at Karl tror ham er endnu værre. Han farer op og vil dræbe begge, men afvæbnes af Ulivieri, hvorefter han fortørnet bryder op, henter Holger Danskes sværd og hest hos dennes hustru, før han tager hjem og siger farvel til sin egen kone:

*Alda la bella, come vide quello  
Per abbracciarlo le braccia distese  
Orlando, che ismarrito avea il cervello,  
Come'ella disse: «Ben venga il mio Orlando»  
Gli volle in sulla testa dar col brando.*

I, 17, 1.4-8<sup>11</sup>

Hans første bedrift på den eventyrlige rejse er at befri et ensomt beliggende kloster fra tre plagsomme giganter, som kaster stene ned fra toppen af bjerget det ligger på. En er undervejs, mens Orlando modtages i døren af abbeden:

*«Tirati drento cavalier, per Dio,»  
Disse l'abate, «che la manna casca».*

I, 27, 1.1-2.<sup>12</sup>

To af kæmperne dræber han; men den tredje er natten før blevet befriet fra en ond drøm ved at påkalde de kristnes gud, da Muhammed ikke var til nogen hjælp. Så han er disponeret for at lade sig omvende.

*Rispose Orlando. «Baron giusto e pio,  
Se questo buon voler terrai nel core,  
L'anima tua arà quel vero Iddio,*

---

<sup>11</sup> Da den skønne Alda så ham komme, bredte hun armene ud for at omfavne ham; og da hun sagde disse ord: «Velkommen Orlando, min kære», ville Orlando, som havde forlagt forstanden, slå hende i hodet med sit sværd.

<sup>12</sup> «Træk indenfor for Guds skyld, ridder», /sagde abbeden, «for nu falder der manna ned».

*Che ci può sol gradir d'eterno onore;  
E s' tu vorrai, sarai compagno mio  
Ed amerotti con perfetto amore;  
Gl'idoli vostri son bugiardi e vani  
E 'l vero Iddio è lo Dio de' cristiani»,*

I, 44.<sup>13</sup>

Så bliver han da kristnet, og Orlando har fået sin bizarre følgesvend Morgante. Stilen i begge citater er folkelig ; men de er helt forskellige. Det første rummer en malende effekt på grænsen af det frivilligt parodiske i det øjeblik klippeblokken, som er ved at tage livet af Orlandos hest, sammenlignes med «Himlens manna», der faldt ned til jøderne i ørkenen, med en lydeffekt, så det formeligt klasker. Kvantitativt er det en «underdrivelse» eller i hvert fald en skæv kombination af tungt og let; kvalitativt er der tale om et bevidst stilbrud ved kombinationen af den højst profane sten, kastet af en hedensk kæmpe, med Guds gave til det udvalgte folk. Det andet er en typisk formelstrofe fra eposstraditionens mange beretninger om fjendtlige riddere, der omvender sig efter at være overvundet af den kristne ridder og aftvunget sit navn – de to udveksler også de obligate præsentationsceremonier: Hvad hedder du? Er du kristen eller saracensk?. Men anvendt på den groteske kæmpe, efter de vilde og eventyrlige kampe som netop har udspillet sig med alle tre giganter, bliver den faste tiltale «Retfærdige og fromme Baron» decideret parodisk, og det er næppe helt frivilligt.

Citaterne, som repræsenterer gennemgående træk, illustrerer det gådefulde i Pulcis stil og fortælle-måde: Hvornår er den bevidst parodierende og næsten blasfemisk? Hvornår er den bare ubehjælpelig, når den vil være from og oprigtigt kristen?

Morgante fandtes i forlægget, men er vokset ud over sine proportioner og er blevet en folkelig succes, hvilket åbenbart har fristet til gentagelse. Selv om Morgante er Orlandos følgesvend, hænder det, at han ligesom alle de andre kommer på afveje og strejfer om alene. Da bliver det hans tur til at møde en kammerat. Ved en korsvej ser han langt borte fra et væsen komme vandrende; han giver et slag i jorden med klokkeknuden – som han i sin tid fandt i klosteret, det eneste våben der var stort nok til ham – og sætter sig på en sten og venter, mens den anden nærmer sig:

---

<sup>13</sup> Orlando svarede: Retfærdige og fromme Baron,/har du denne gode vilje i dit hjerte/ vil din sjæl få den sande Gud/ som alene kan skænke evig ære;/ vil du det, bliver du min fælle/og jeg vil elske dig med en fuldkommen kærlighed; /jeres afguder er løgnagtige og uden magt/ og den sande Gud er de kristnes Gud».

*Morgante guata le sue membra tutte  
Piú e piú volte dal capo alle piante,  
Che gli pareano strane, orride e brutte.  
«Dimmi il tuo nome,» dicea, «viandante».  
Colui rispose: «Il mio nome è Margutte  
Ed ebbi voglia anch'io d'esser gigante,  
Poi mi pentì' quando al mezzo fu' giunto;  
Vedi che sette braccia sono a punto».*

XVIII, 113.<sup>14</sup>

På den ligeså obligatoriske forespørgsel om religiøst tilhørsforhold svares med en af verdenslitteraturens mest gudsforgående Credo-parodier med en tilhørende meget konkret konfession af alverdens tænkelige og utænkelige synder og forbrydelser. For øvrigt er der tale om en litterær genre, dyrket som karnevalslojer i klosterscholer og blandt omvandrende klerke, altså velkendt vagantdigtning, som ikke skal lægges Pulci altfor personligt til last, hvad den dog blev. Hovedsynspunktet er, at man tror på mad og drikke, men ikke på noget andet, og at man tillader sig *alt* for at opnå et (aldrig) tilstrækkeligt mål af begge dele.

*Rispose allor Margutte: «A dirtel tosto,  
Io non credo piú al nero ch'a l'azzurro  
Ma nel cappone o lesso o vuogli arrosto;  
E credo alcuna volta anco nel burro,  
Nella cervogia e, quand'io n'ho, nel mosto,  
E molto piú nell'aspro che il mangurro;  
Ma sopra tutto nel buon vino ho fede,  
E credo che sia salvo chi gli crede..*

XVIII, 115<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Morgante stirrer på alle hans lemmer,/ igen og igen fra hoved til fod,/ for de forekom ham mærkelige, gyselige og grimme./ «Sig mig dit navn, vejfarende», sagde han./ Han svarede: «Mit navn er Margutte/ og også jeg havde lyst til at blive kæmpe,/men så fortrød jeg på halvvejen./ Fire meter måler jeg præcis». Morgante er otte meter, så de bliver et nydeligt par. Navnet Margutte blev brugt på de tøjdukker middelalderens riddere skød til måls efter ved turneringer, (også «saracenere» eller «marionetter»); men figuren er selvopfundet.

<sup>15</sup> Så svarede Margutte: «For at sige det lige ud, / så tror jeg ikke mere på det (Helvedes)sorte end på det (Himmel)blå/men på en god hane, enten du vil ha den kogt eller stegt;/ og nogen gange tror jeg også på smør, på øl og, når jeg har, på most,/og meget mere på en tønne bitter end på en fjerding af andet; /Men over alt tror jeg på den gode vin,/ og jeg tror, at den får frelsen som har denne tro ... ».

Det med en tønne og en fjerding er taget med for at få et spil på værdien af to tyrkiske mønter, hvor *aspro* er af sølv og *mangurro* af kobber.

Margutte er søn af en græsk nonne og en tyrkisk (muhammedansk) præst, kærligt omtalt som *il mio vecchio papasso* 'min gamle præstefatter', i samme sætning der fortæller, at han slog ham ihjel, da han blev gammel nok til at svinge en krumsabel. Sammen drager de så videre og praktiserer Marguttes specielle gudstro, bl.a. i en kro, som de tømmer, plyndrer og brænder af. Margutte får et værdigt endeligt: han dør af grin og farer siden derhen, hvor han fortjener at være med sine 77 dødssynder og talløse mere tilgivelige synder.

Det får vi at vide af selveste ærkeenglen Gabriel, som kommer ned som en åbenbaring af lys, ledsaget af en sødmefyldt vindens sang for at hente Orlandos sjæl op til Himlen efter tragedien ved Roncisvalle. Dér vil han nok atter få selskab af Morgante, hvis frelse han har sørget for. Men à propos:

*Ma perch'io dissi «Morgante», io ti rispondo  
Tu vuoi saper di Margutte il ribaldo:  
Sappi che egli è di Belzebù già araldo;*

*E ride ancora, e riderà in eterno  
Come solea, ma tu nol cognoscesti,  
Ed è quanto sollazzo è nello Inferno*

XXVII, 139, 1.6-8 – 140, 1.1-3.<sup>16</sup>

Øjeblikket er aldrig for højtideligt til ikke at følge en munter og nødvendig association, selv ikke heltens dødsstund. Og skønt Orlando ikke selv har truffet Margutte, så har læseren/lytteren krav på at få at vide, hvordan det gik ham. Men hvem anden end ærkeenglen har autoritet til at bære bud fra det hinsidige?

Alle de sidste fem sange er alvorlige og psykologisk relativt realistiske med hovedvægt på fornærmelser og krænket ære som årsag til Ganos definitive forræderi, alliancen med Marsilio og bagholdet. Slaget er i sig selv på én gang storslået og grotesk som en Dommedagsskildring på en florentinsk 1400-talsfresko,<sup>17</sup> hvor Lucifer med alle munde åbne (der er mange flere end de tre hos Dante) gnasker saracenske sjæle som ænder slubrer andemad. Retfærdigheden sker fyldest. Karl kommer til og sejrer. Ærkebiskop Turpin, som er en af de 12 paladinere, hænger personligt spanskekongen Marsilio med «et helligt hampereb». Selv er han blandt de få overlevende; han har nemlig en fast

---

<sup>16</sup> Men siden jeg nu sagde «Morgante», så svarer jeg dig, /Du vil høre om slyngelen Margutte: /Vid da, at han allerede er Belzebubs herold.//Oh han ler endnu, og han vil le i evighed/ sådan som han plejede; men du kendte ham forresten ikke./ Og det er alt hvad der findes af sjov i Helvede.

<sup>17</sup> Freskerne i Santa Maria Novella-kirken i Firenze rummer et godt eksempel.



opgave, gennemgående i hele epostraditionen fra *Rolandskvadet*: at vidne for eftertiden om de faldne helte. Hermed sigtes til en gammel tradition, manifesteret bl.a. i den såkaldte «Pseudo-Turpin» *Turpini Historia Caroli Magni et Rotholanti*, som har en slags falsk kilde-status; men som i realiteten er en senere latinsk prosabearbejdelse eller snarere et referat af *Rolandskvadet*.

De italienske renæssanceepos leger helt bevidst med Turpins autoritet som sandhedsvidne. Selv til de fjerneste eventyr på øde steder skal der være et overlevende øjenvidne, som kan fortælle det passerede til Turpin, der på sin side kan føre det ind i historien. Ariosto er aldrig mere ironisk end når han hævder: «*Turpin lo dice*, 'Det siger Turpin selv'».

Samme emner tages op omtrent samtidigt i en helt anden kulturel kontekst, Este-familiens hof i Ferrara, som dermed bliver centeret for renæssancens italienske eposlitteratur. De forudsætninger man der havde for at dyrke det franske stof var især litterære. Esternes hof var fuldt af læsende damer og dets bibliotek rummede mange opskrifter af både ridderdigtene og af de bretonske romaner fra 12. århundrede om Kong Arthur og ridderne af det runde bord. Det blev **Matteo Maria Boiardo**, 1441-94, som fandt på at forbinde de to motivkredse: det karolingiske stof med dets krige og kristendom og de bretonske romaners temaer, som var koncentreret om kærlighed og eventyr. Han havde især skrevet kærlighedsdigte på latin og italiensk og var desuden våbendrager og huspoet ved hoffet. Fra 1478 blev han fritaget fra krigstjeneste for at gennemføre et omfattende litterært projekt til Este-familiens pris **Orlando innamorato** (Den forelskede Orlando), hvis første to bøger (på 29 og 31 sange) var færdige i 1482 og blev trykt i 1483, mens III bog aldrig blev færdig. Arbejdet gik langsomt og stoppede helt op i 9. sang på grund af administrative og andre gøremål, mest militære, fordi den franske konge Karl VIII var draget til felts mod et Italia, «*tutta a fiamme e a foco*»<sup>18</sup> i en krig der var betydelig mindre idealiseret end den Boiardo digtede sig tilbage til. Han mistede gejsten. Heller ikke Pulci havde formået at holde Orlando ganske kysk; men der var mest tale om temporære forførelser. Den form for erotik man kalder kærlighed opererede han ikke med. Boiardo er klar over, at han havde fundet en ny vinkel på det gamle stof, da han formulerede *sit* proømion:

*Signori e cavallier che ve adunati  
Per odir cose dilettose e nove,  
Stati attenti e quïeti, ed ascoltati  
La bella istoria che 'l mio canto muove;  
E vedereti i gesti smisurati,*

---

<sup>18</sup> «helt i flammer og ild».

*L'alta fatica e le mirabil prove  
Che fece il franco Orlando per amore  
Nel tempo di re Carlo imperatore.*

*Non vi par già, signor, meraviglioso  
Odir cantar de Orlando innamorato.  
Ché qualunque nel mondo è più orgoglioso,  
è da Amor vinto, al tutto subiugato;  
Né forte braccio, né ardire animoso,  
Né scudo o maglia, né brando affilato,  
Né altra possanza può mai far difesa,  
Che al fin non sia da Amor battuta e presa.*

*Questa novella è nota a poca gente,  
Perchè Turpino istesso la nascose,*

Libro I, canto I, 1-3.<sup>19</sup>

*Amor vincit omnia* 'Kærlighed besejrer alt' var Boiardos valgsprog, som han bar i sit våbenskjold; men det var ingen privatsag dette med at dyrke kærligheden, ikke alene som den uovervindelige magt, men også som nødvendig forudsætning for den fulde udfoldelse af alle mandens evner: intelligens, styrke, tapperhed og mod, eller med det eneste dækkende, men uoversættelige udtryk *virtù*. Det var højrenæssancens ideologi, som dominerede fra den tid platonikerne vandt indflydelse ved Medici-hoffet (til fortrængsel for Pulci), over Angelo Polizianos *Stanze per la giostra*, 1475-78,<sup>20</sup> til 1500-tallets mange traktater om kærligheden som udtryk for perfektion og stræben mod idealet.

---

<sup>19</sup> Herrer og riddere som jeg ser forsamlede/for at høre fornøjelige og nye ting, /vær opmærksomme og stille, og lyt/ til den smukke historie som bevæger min sang;/så vil I se de umådelige heltegerninger,/ den store møje og de vidunderlige bedrifter,/ som den frejdige Roland udfoldede af kærlighed/ på den tid da kong Karl var kejser.

I skal ikke finde det forunderligt, mine herrer,/at høre synge om en forelsket Roland./ For selv den stolteste i verden,/ bliver besejret af Amor, og aldeles underkastet;/hverken den stærke arm , eller det vilde vovemod, /hverken skjold eller brynje; hverken det skarpe sværd/ eller nogen anden magt kan nogensinde bringe noget forsvar/ som kan forhindre, at han til sidst af Amor bliver besejret og fanget ind.

Denne nye historie kendes kun af få,/ for selveste Turpin skjulte den..

<sup>20</sup> Egl. *Stanze cominciate per la giostra del magnifico Giuliano*, Vers påbegyndt for den strålende Giuliano, en hyldest til Lorenzo il Magnificos bror, som blev myrdet ved Pazziernes sammensværgelse i 1478. Hovedskikkelsen er den unge Giulio, som kun interesserer sig for våbenbrug og jagt. Først da Cupido i et syn har vist ham en kvinde han aldrig skal få, vækkes hans ideelle stræben mod ære og fuld udfoldelse af alle sjælsevner, i en personlig modningsproces, som får hele den omgivende verden til at blomstre af genfunden *virtù*: «*Torna il mondo di virtù fiorito.*»

Kærligheden indfinder sig ved Kejser Karls hof i Paris på en ganske særlig dag. Det er majfesten, Maria-påskens som den kaldes, og Karl har inviteret alle de fornemste riddere, fra sine egne og fra fjendernes rækker; både saracenerne (altså de muslimske arabere) og spanierne, som disse på det tidspunkt var allieret med, er rigt repræsenteret. Ialt 22.030 deltager i banketten før turneringen og er bænket - ved det runde bord man åbenbart har lånt af Kong Arthur.

*Re Carlo Magno con faccia ioconda  
Sopra una sedia d'ôr tra i paladini  
Se fu posato alla mensa ritonda;  
Alla sua fronte fôrno e Saracini,  
Che non volsero usar banco ne sponda,  
Anzi sterno a giacer come mastini  
Sopra e tapeti, come è lor usanza,  
Sprezando seco il costume di Franza.*

Libro I, canto I,13.<sup>21</sup>

Her, som andre steder i digtet, viser Boiardo sans for pittoreske kulturforskelle. Det antydes her, at der er tale om uhøflighed overfor værtskabet, når saracenerne følger deres egne måltidsvaner og ligger ned, mens de andre sidder; men normalt bruger han ikke disse træk som diskriminerende i ordets negative betydning; de er snarere distinktive. At begge sider principielt er lige tapre og ædle, hører med til fantasibilledet af riddernes kamp for idealer de gik ind for, i en drømt fortid hvis blomstrende «mandskraft» Boiardo ønsker at kalde tilbage gennem sin kunst. En ridders værd måles naturligvis også med kvaliteten af de fjender han overvinder. Og overfor en kvindelig skønhed, der overgår alt andet, reagerer det tilstedeværende hankøn på samme måde. Stillet overfor den udfordring bliver ingen saracener liggende på tæppet. Det er digtets højst flytbare centrum – Angelica – som ankommer til banketten, ubudt og med fatale konsekvenser for skillelinjerne i hvad der til dette øjeblik havde været en religionskrig. Hun er skøn «som morgenstjernen, som en lilje i køkkenhaven og en rose i kålbedet»; og til ydmyge nyttevækster forvandles da også de andre damer, kejserens og paladinernes hustruer, i hendes nærhed.<sup>22</sup> Herefter er Angelica stridens genstand; kristne og saracenske riddere kaster sig alle ud i en omkringfarende søgen, en veritabel *queste*, for at finde og fastholde hende – en stræben som for øvrigt manifesterer sig som ihærdige forsøg på at fange og

---

<sup>21</sup> Kong Karl den Store havde med muntert ansigt/ sat sig ved det runde bord/ på en guldstol mellem paladinerne;/ Over for ham var Saracenerne,/ som hverken ville bruge bænk eller bord,/ Tværtimod lå de ned som hunde/ På tæpper som de har for vane/og lod for deres vedkommende hånt om Frankrigs skik.

<sup>22</sup> Cp. Canto I, 21-22.

voldtage hende hos Boiardos efterfølger Ariosto, som har en noget mere gennemskuen holdning til sine helte. Skønhed, kærlighed og magi er knyttet til Angelica og de eventyr hun giver anledning til, godt hjulpet af de andre elementer i eposets merveilleux: Ardennerskoven de forvilder sig i, med dens to kilder: kærlighedens og hadets, som vækker modsatte følelser hos dem der drikker af den og derefter får øje på nogen. Og tørstige bliver de, for det omflakkende liv med dets mange dueller er fuldt af strabadser.

I bog er helt domineret af de mange fantastiske eventyr, som breder sig i en horisontal dimension over hele klodens overflade, og som Boiardo nyder at opfinde og fortælle for deres egen skyld. Men motiverne fra Rolandskvadets kristne krig og dens vertikale linie til den sande gud, glemmes heller ikke. II bog er domineret af kampen om det truede Paris og altså af det frankiske stof. Hvorledes hele motivkomplekset virker sammen i en drømt verden, hvor kærlighedslængsel, oprigtig religiøsitet, individuel selvudfoldelse og ridderlig generøsitet er fælles dyder, og vel at mærke dyder fra renæssancehumanismens 15. århundrede, kan man se i den store duel mellem Orlando og saracenernes tapreste og stærkeste kæmpe Agricane i I bog 18. og 19. sang. Duellen er en episode i religionskrigen; som altid er den indledt af tydelige erklæringer om hvilken side man tilhører, fordi alle spiller deres roller med alvor og værdighed.

De har kæmpet hele dagen; men da natten falder på, holder man inde for at fortsætte næste morgen, som man formodedes at gøre i de gode gamle tider. Kæmperne befinder sig på det sædvanlige geometriske sted for både elskovs- og kampmøder: på en blomstrende eng mellem en rislende kilde og en skov. De binder hestene, lægger sig på græsset «*come fosse tra loro antica pace*»<sup>23</sup> og taler sammen om «værdige og passende ting». Orlando ser op på den stjerne-dækte himmel og kan ikke lade være med at tale om den der har skabt den; men Agricane vil ikke høre på religiøse foredrag. Han har i det hele taget aldrig interesseret sig for videnskab, lærdom og bøger, men kun for våben og jagt.

Så hvis Orlando ønsker at konversere ham, må det være på lige fod og om fælles interesser. Han spørger da om «kammeraten» virkelig er Orlando, som han har anet, og om han er forelsket, for det må en ridder nødvendigvis være, hvis han ikke er helt blottet for hjerte. Orlando præsenterer da sig selv og sin kærlighed som nødvendige sider af den samme identitet: Jeg er den Orlando, som har dræbt Almonte og hans bror Troiano. Jeg er fuldstændig i kærlighedens magt; det er derfor jeg er på dette fremmede sted. Jeg vil, at du skal vide at mit hjerte er i hænderne på Kong Galafrons datter, som bor i fæstningen ved Albraca. (Det er den Agricane har belejret for at få Angelica).

---

<sup>23</sup> Canto XVIII, 40, 1.4, Som om der havde hersket en langvarig fred mellem dem.

*Quando Agricane ha nel parlare accolto  
Che questo è Orlando, ed Angelica amava,  
Fuor di misura se turbò nel volto,  
Ma per la notte non lo dimostrava;  
Piangeva sospirando come un stolto,  
L'anima, il petto e il spirto li avvampava;  
E tanta zelosia gli batte il core,  
Che non è vivo, e di doglia non muore.*

Libro I, canto XVIII, 49<sup>24</sup>

Meget høvisk retter han da en bøn til Orlando: når dagen gryr skal de kæmpe igen, og en af dem vil falde. Før end det kommer så vidt, vil han bede Orlando om at afsværge sin kærlighed til «den unge kvinde dit hjerte nu længes efter» og overlade hende til mig. Ikke mindre høvisk svarer Orlando, at han altid har holdt sine løfter; men selv om han skulle komme til at love hvad Agricane beder ham om, ville han aldrig kunne holde det. For hellere ville han rive lemmerne fra kroppen og øjnene ud af hovedet «og leve uden ånd og uden hjerte/ end opgive kærligheden til Angelica». Den nattefred som religionskampen ikke kunne forstyrre bliver nu brudt. Brændende springer Agricane op og udfordrer Orlando: Ridder, du må opgive den ædle kvinde eller slås med mig. Duellen fortsættes, nu på grund af rivaliteten i kærlighed. Men dens udfald er naturligvis givet af religiøse grunde. Det ville være mod al ideologi, ikke mindst genrens, om Orlando tabte til en saracener. Da Agricanes hele højre side er blevet skåret igennem af det afgørende hug, og han er ligbleg og ved at miste synet, kalder han på Orlando og siger med svag stemme, mens ånd og sjæl er ved at forlade ham – og med de smukkeste Petrarca-allusioner til tegn på hvor i verden vi *nu* er:

*- Io credo nel tuo Dio, che morì in croce.*

*Battegiame, barone, alla fontana  
Prima ch'io perda in tutto la favella;  
E se mia vita è stata iniqua e strana,  
Non sia la morte almen de Dio ribella.  
Lui, che venne a salvar la gente umana,  
L'anima mia ricoglia tapinella!  
Ben me confessa che molto peccai,*

---

<sup>24</sup> Da Agricane af hans tale har forstået/At han er Orlando, og at han elskede Angelica/  
Fordrejedes hans ansigt over al måde/ Men på grund af natten kunne det ikke ses;/Som en  
tåbe græd og sukkede han,/Hans sjæl, hans bryst og hans sind flammede op;/ Og  
jalousien banker så stærkt i hans hjerte, / At han ikke lever, men ej heller dør af sorg.

*Ma la sua misericordia è grande assai. –*

Libro I, canto XIX, 12, 1.8 – 13.<sup>25</sup>

Den kristne ridders sejr over den vantro og den påfølgende dåb i vandet fra den nærliggende kilde er en topos i de italienske renæssanceepos. (Kulminationen er Tancredis drab og dåb på den elskede Clorinda i Tassos *Gerusalemme liberata*). Pulci lader Orlando døbe Morgante med lignende formularer. Men selv om de afgørende ord er de obligate bønneformularer, berettes omstændighederne omkring begivenheden i så forskellige tonearter at de kan tjene som målestok for hvor forskellige genrens forfattere er. Selv om hverken Pulci eller Boiardo er forfinede digtere med sleben sans for stil, og deres vers af og til halter afsted på de samme slidte formler, er der alligevel himmelvid forskel på dem. Pulci kan og vil ikke præstere noget der ligner patos, mens Boiardos drøm om identifikation med en svunden verden i sin helhed er patetisk.

**Ludovico Ariosto**, 1474-1533, er sjældent patetisk, men altid ironisk. Han drømmer heller ikke for alvor. Han leger, at han drømmer, og det er noget ganske andet.

Som Ariosto fortsatte Boiardos embeder ved Este-hoffet, sådan måtte han også bringe det afbrudte digt om Orlandos forelskelse til ende, først og fremmest fordi det var nødvendigt at nå frem til brylluppet mellem de to, som skal blive stamforældre til Este-huset: den kristne skjoldmø Bradamante og den omvendte saracenske krigerhelt Ruggero, som kan regne sine aner tilbage til Trojas herskere (og altså til Æneas' slægt). I dem forenes begge parter, og tillige mandens og kvindens, ædle egenskaber, samtidig med at alle modsætninger opgår i en syntese.

Eposet starter i en hvirvlende bevægelse af riddere og damer med krigen mellem saracenerne og Kong Karl som baggrund:

*Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci imprese io canto,  
che furo al tempo che passaro i Mori  
d'Africa il mare e in Francia noquer tanto,..*

Canto I, 1, 1.1-4.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Jeg tror på din Gud, som døde på korset.// Døb mig, baron ved kilden/førend jeg helt mister mælet/ Og om mit liv har været skændigt og vildført/ Så lad i det mindste ikke min død være oprør mod Gud./ Måtte han, som kom til menneskeslægtens frelse,/ Modtage min arme sjæl!/Vel tilstår jeg at jeg syndede meget,/Men hans miskundhed er vældig stor. Canto XIX, 13 1.3-4 svarer til sonetten «*Io vo piangendo i miei passati tempi*», l. 10-11 «... *E se la stanza/ fu vana, almen sia la partita onesta*»

«Og om min tilstedeværelse ( i livet) var forfængelig/ må da min bortgang være redelig».

Så er der Orlando, hvis kærlighed er så voldsom og møder så megen modgang, at den bliver til galskab:

*Dirò d'Orlando in un medesimo tratto  
cosa non detta in prosa mai né in rima:  
che per amor venne in furore e matto,  
d'uom che si saggio era stimato prima;..*

Canto I,2, 1-4<sup>27</sup>

Ind i det hele medtager digteren sit eget kærlighedsvanvid – og for øvrigt alle andre tænkelige menneskelige forvildelser i en fejende runddans, som er værkets egentlige emne – inden han henvender sig til sin adressat med det tredje hovedtema:

*Voi sentirete fra i piú degni eroi,  
che nominar con laude m'apparecchio,  
ricordar quel Ruggier, che fu di voi  
e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio...*

Canto I, 3, 1.1-4.<sup>28</sup>

Handlingen begynder lige præcis hvor det gamle digt slap (det refereres i stanza 5-9): foran det belejrede Paris, hvor Kong Karl har standset en duel om Angelica mellem de rivaliserende fætre Rinaldo og Orlando, for i stedet at bruges deres kræfter til byens forsvar. Hun bliver så udlovet til den af dem, som udmærker sig mest i kampen. Men det går ikke som forudset: ingen udmærker sig, og de kristne bliver slået. Angelica stikker af fra sin varetægt og flygter gennem skoven med de to kilder; og alle de bedste riddere fra begge sider sætter efter hende...

Som forgængerens består Ariostos epos af et væld af forskellige handlings-tråde mellem mangfoldige personer, som mødes og skilles i korte episoder eller længere forløb, som kan afbrydes og genoptages nårsomhelst – og hvorsomhelst i en generøs geografi, som omfatter alle klodens virkelige og fantaserede lande, hvortil Ariosto følger både det jordiske paradys, nedgangen til helvede, begge ved

---

<sup>26</sup> Jeg tillader mig at anføre Carl.A.Kullbergs gamle svenske oversættelse, Stockholm 1865-70, som er brugbart versificeret: Om damer, riddare, jag ämner sjunga/Om kärlek, bragder, fina seders flor,/Från tid då Morerfolket, att betunga / Det sköna Gallien, öfver hafvet for ...

<sup>27</sup> Om Roland ock jag vill förtälja vågå/ Hvad ej i prosa eller vers man sett:/Hur han blef galen rent af kärleks låga,/ Han som så vis och klok sig städs betett;

<sup>28</sup> I vil, blandt de værdigste helte/, som jeg bereder mig til at nævne med ros, /blive mindet om den Ruggero, som var den gamle stamme/ til jer selv og jeres strålende forfædre.

et bjerg i Etiopia, samt månen og lufrummet mellem den og jorden. Hans univers er så mangfoldigt, at det kan virke planløst. Men netop den tilsyneladende planløshed – som altså er intenderet flertydighed og mangfold – er resultatet af et helt livs systematiske stræben, sådan som det fremgår af omarbejdelse i epos'ets tilblivelses- og udgivelseshistorie der spænder over tredive år. Arbejdet er påbegyndt 1502; en første udgave i 40 sange kom i Venezia 1516; den anden, også i 40 sange, kom i Ferrara 1521; den tredje og definitive udgave i 46 sange, 1532, nåede han at få færdig lige før sin død.

Til helhedens ironiske træk hører den ejendommelighed, at Orlandos og Angelicas baner aldrig skærer hinanden i samme plan. Ligesom i det gamle digt er Angelica stadig den væsentligste handlingsmotor, og Orlandos ærbødige og trofaste kærlighed fortsætter lige så uigengældt her som hos Boiardo. Ariosto har imidlertid tillige givet den en dimension af næsten metafysisk umulighed, som både er forudsætningen for og konsekvensen af Orlandos mytiske, vilde vanvid. Deres få møder repræsenterer ekstreme tilfælde af umulig kommunikation. Vi møder først Orlando i VIII sang, hvor han en nat vågner af en varselsdrøm, som fortæller, at hans elskede er i den yderste fare. Dette er så absolut tilfældet; men da Orlando hemmeligt bryder op fra lejren og drager ud for at hjælpe og finde hende, bringer hans endeløse *queste* ham på sporet af adskillige jomfruer i akutte nødssituationer, som han da også pligtskyldigst hjælper dem ud af. Men aldrig er det Angelica. Hun bliver til gengæld reddet af adskillige andre, som ikke viser nær den samme høviske respekt for den skønne som Orlando. Efter at have ledt gennem hele Frankrig med samme hårdnakkede fortvivlelse som Ceres søger efter den røvede Proserpina, er Orlando på vej til Italia, Tyskland, Spanien og Nordafrika.<sup>29</sup> Da hører han en klagende stemme fra en kvinde som med vold bliver bragt ind i et slot. Han følger efter – og derinde hører han ganske tydeligt Angelica råbe om hjælp. Det er et troldmanden Atlantes slot, bygget af menneskelige illusioner, og befolket af gøglebilledet af det som enhver savner, har mistet eller stræber efter, enten det nu er heste, våben, kvinder eller andre elskede genstande. Mange riddere mødes der uden at genkende andet end illusionen af det de søger, og af dem ser vældig mange, eller de tror at se, Angelica. Den virkelige Angelica er der faktisk også; men hende ser ingen af dem. Hun er nemlig usynlig på grund af en tryllering hun har i munden. Et øjeblik tager hun den ud og bliver synlig for tre tilbedende riddere, deriblandt Orlando, inden hun forsvinder ud af slottet og lokker dem efter sig.

---

<sup>29</sup> I XII sang, hvis indledning er et selvstændigt proömion med sammenligningen mellem Orlando og Ceres. Her er der tale om et klart eksempel på en uhyre lærd og litterær transformation af «historiesangerens» indledning til dagens ration i den mundtlige og folkelige tradition.



Derude er verden normal, så hvis man ser nogen – f. eks. Angelica – er det fordi hun virkelig er til stede. Det gør de bare alligevel ikke, for mens de tre leder efter hende, tager hun atter ringen i munden og forsvinder for deres blik, selv om hun stadig er der og morer sig med at observere deres søgen. Det kan man kalde et møde. Hele billedet af Atlantes slot med dets søgende riddere og dets leg med illusion og virkelighed må ses som symbol på alle individernes isolerede og forvildede stræben i et illusorisk og grænseløst rum.

Det næste møde er ikke mindre sælsomt; det er fortalt i to omgange, en for hver af dem der skal «mødes». Først ser Angelica Orlando i XIX sang, stanza 42, dog uden at vide det. I mellemtiden har hun truffet Medoro, en menig murer af fodfolket. Hun har fundet ham såret og har plejet ham med omsorg og medynk, følelser som med helbredelsen har forvandlet sig til gensidig forelskelse, lykkeligt samliv og tilmed bryllup. De er nu på vej til hendes fjerne hjem i Orienten, Catai mellem Indien og Kina, hvor hun er prinsesse. Da der ikke mere er nogen jomfrudom at være på jagt efter, er hun også på vej ud af digtet. På stranden ved Barcelona finder de et snavset og aggressivt uhyre af en gal mand halvt gravet ned i sandet. Ingen ved hvem han er; men han er der og venter på dem, også han uden at vide det. Forløbet af mødet fortælles først ti sange senere, når vi i sang XXIX har fulgt Orlando frem til samme sted. Der er sket det, at under sin omflakken, som også omfatter mange anstrengende dueller, er Orlando endelig kommet på sporet af den virkelige og kødelige Angelica. Ak, altfor meget af begge dele! På det tidligere omtalte geometriske sted for elskovsmøder, renæssancedigtningens topos efter Petrarca: en fredfyldt plet i skoven ved en rislende kilde, hvælver der sig en kølig grotte. Her læser han skriften på væggen, på træerne, på bladene, overalt: Angelicas og Medoros sammenslyngede navne med utvetydige beskrivelser af, hvad de der har foretaget sig, og hvor vidunderligt det var. Med umådelige kraftanstrengelser forsøger han over for sig selv at tågelægge det alt for tydelige og at omfortolke den pinligt konkrete virkelighed. Fortællingen om Orlandos stigende galskab i XXIII sang, stanza 100-129, er gennemført med både dybsindighed og en betydelig grad af realisme; men den bygger igen på spillet mellem illusion og virkelighed i en stadig vekslen mellem afsløring, stræben efter nådigt selvbedrag, demaskering af selvbedraget, ny afsløring etc., indtil den definitive og nøgne sandhed mødes af den totale formørkelse og negation af alt. Han destruerer først omgivelserne, så sig selv som ridder og menneske – til han er helt nøgen: våben, dele af rustningen og klæder kastes til alle sider – og endelig

alt han møder.<sup>30</sup> Dette foregår over en del sange med mange andre handlingstråde indflettet, indtil vi i sang XXIX har fulgt den uigenkendelige destruktionsmaskine, som før var Orlando, ned til stranden ved Barcelona, hvor han altså «møder» det lykkelige par. Han genkender ikke Angelica; men reagerer som før på synet af hende, bare på et mere elementært niveau. Han løber efter hende som hunden efter det vilde dyr. Hun sporer hesten; men han har åbenbart fat i den, for i det øjeblik hun i sin rædsel kommer i tanker om ringen og putter den i munden, er hun på vej gennem luften over hestens hovede, hvorefter hun lander på hovedet i sandet med benene i vejret – dog i usynlig tilstand. Med en så uærbødig gestus lader Ariosto hende forlade digtets univers; hun er ikke direkte fornedret, for vi ser hende jo ikke, vi bare forestiller os, at vi ser hende – opløst i den blå luft, som alle andre menneskelige illusioner.

En af de illusoriske forestillinger som virkelig har mistet ethvert fundament i digtets virkelighed, er den som bar forgængerens epos (som dog ganske vist heller ikke kunne fuldføres, da den forsvandt for Boiardo også): drømmen om den militære ære, om riddertiden hvor den tapreste og bedste og den som har Gud med sig sejrer. Det sker ikke mere. Den, som sejrer, er den der har flest kanoner.

Gennem hele digtet har Ariosto bevidst understreget spændingen mellem den fortalte tid, riddereventyrets gyldne dage, og fortællingens tid, den politisk-militære nutid i 1500-tallets betrængte Italia. Allertydeligst sker det i en episode, hvor Orlando med elegante brud på kronologien og alvorlige udfordringer til sandsynligheden helt alene har besejret Cimoscos hær, som er bevæbnet med skydevåben (armbrøste): de repræsenterer i sig selv et diabolisk forrædderi – hvortil kommer, at Cimosco har lagt et baghold for helten. Den slags gjorde man ikke i de gode gamle dage. Orlando drager ikke videre, før djævelskabet er kastet ud på det dybeste hav, hvor det skal ligge til evig tid. Men sådan vil det alligevel ikke gå, siger fortællerstemmen, en troldmand vil komme og fiske «de hæslige apparater» op igen, hvorefter de skal blive videre udviklet i talløse varianter til Italias, Frankrigs og hele verdens fordærv:

*Come trovasti, o scelerata e brutta  
invenzion, mai loco in uman core?  
Per te la militar gloria è distrutta,  
per te il mestier de l'arme è senza onore;  
per te è il valore e la virtù ridutta,*

---

<sup>30</sup> Se kapitlet «Universet uden grænser» i min *Eksistens og Form*, Oslo Kbhn. 1982, pp.95-99.

*che spesso par del buono il rio migliore:  
non piú la gagliardia, non piú l'ardire  
per te può in campo al paragon venire.*

XI canto, 26.<sup>31</sup>

Ved afslutningen af historiens mest dødbringende århundrede kan man smile ad Ariostos forargelse over armbrøsten; men det skæve smil er hans eget og udtryk for hans dybe skepsis. Han er alt andet end naiv. Han ved, at krudtet *er* opfundet, og ridderidealet håbløst passé i en brutal nutid, og denne viden er taget med i digtets illusionsløse verden. Ariostos univers er skabt i bevidstheden om at dette er mindre end en drøm: Det er en leg vi leger, et spil hvor de gamle regler gælder – mens vi spiller. Det er en verden af bevidst illusion. Han har haft meget alvorlige grunde til ikke at tage noget som helst alvorligt.

Hans efterfølger igen ved det samme hof, **Torquato Tasso**, 1544-95, var en meget ung mand, da han skrev sit første epos *Rinaldo*, som udkom første gang i Venezia 1562. Hans moderne udgiver<sup>32</sup> betegner det som en stillingsansøgning hos kardinal Luigi d'Este, hertug Alfonsos 24-årige yngre bror, som allerede havde Torquatos far, digteren Bernardo Tasso<sup>33</sup> i sin tjeneste. Torquato var ikke alene ung; han var også en ny tids mand, inspireret af de mange oversættelser og bearbejdelser af Aritoteles' poetik,<sup>34</sup> som prægede hans samtid med en mere klassicistisk smag og krav om større enhed i mangfoldet, hvilket viser sig i hans indledning *Torquato Tasso ai lettori*,<sup>35</sup> som skal komme indvendinger i forkøbet. Alligevel vælger han det populære stof fra Rolandstraditionen, som havde givet anledning til så mange vildtvoksende og romaneske epopéer. Han har bestemt sig for at blive digter – meget imod sin fars vilje – og med det formål må han sikre sig tilknytning til et hof og et langt stykke på vejen

---

<sup>31</sup> Du arga, snöda påhitt, huru fann/ Du nånsin rum uti et mänskligt sinne?/ All krigarära genom dig försvann./ Ej vapenyrket mer vi hedradt finne;/ Ej tapperhet belönar mer sin man./ Man för den bättre håller priset inne/ Och ger den sämre; hjeltemot och kraft/ Ej fält för täflan ha, som förr de haft. Læg mærke til de tre anaforer i linie 3-5, som genkalder indledningen til III sang af Inferno i Dantes Komædie: *Per me si va nella città dolente, /per me si va nell'eterno dolore, /per me si va tra la perduta gente.*

<sup>32</sup> Michael Sherberg, som har befordret den kritiske udgave *Rinaldo*, ed. critica, basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della *princeps* (1562), Ravenna (Longo) 1990. Indl. p.11.

<sup>33</sup> Bernardo Tasso huskes først og fremmest for et romantisk epos *Amadigi* (1560) med stof fra den meget populære Amadis-roman.

<sup>34</sup> De vigtigste er Giulio Cesare Scaligeros latinsksprogede æstetik fra 1561, som fik størst international indflydelse, og Ludovico Castelvetro's nærmest kanoniske italienske fra 1570.

<sup>35</sup> T. T. til læserne, udg. pp 59-62. Hele Tassos epos-forfatterskab er ledsaget af teoretiske overvejelser.

respektere dets smag. Tiderne var mere usikre end nogensinde før og hofgunsten ligeså vanskeligt opnåelig som nødvendig for den der ville have fred til at skabe. Modreformationen stiller sine religiøse og moralske krav, og kunsten befinder sig under indflydelse af diverse akademier og regelværker. Tassos senere liv og hans arbejde med hovedværket *La Gerusalemme liberata* er præget af mange tvangstrøjer og af angsten for at gå imod alle slags lovgivere; men når han som dristig 18-årig faktisk føjer traditionens mangfoldige stof efter en strengere smag, og han desuden skriver et meget bevidst forord, som forsøger at mægle mellem Cinzio og Aristoteles, må man konstatere, at den begyndende klassicisme som *Rinaldo* repræsenterer, faktisk er hans eget ideal. Alle anfægtelser til trods, Tasso har vidst hvad han gjorde. I ungdomsværket vælger han at konkurrere med forgængerne ved at udfylde et hul i traditionen og digte en ungdoms- og udviklingshistorie også for Orlandos fætter Rinaldo, som ellers ikke er præget af nogen særlig ordnet adfærd. Men det er han hos Tasso. Ledetråden i *Rinaldo* kan betegnes som «mange handlinger af én person»; eposet rummer mange eventyr; men de er underordnet en systematisk og fremadskridende udvikling mod sandt og ædelt ridderskab – hvori indgår en særdeles grundig træning i det blodige duelhåndværk og dets riter – og mod trofast, gengældt kærlighed, tilsidst beseglet af ægteskabet med Clarice (som han kun har været utro mod i en enkelt forvildelse). Rinaldo forlader Kong Karls lejr, som ridderne så ofte har gjort; men hans *queste* er drevet af tørst efter at perfektionere sig og vinde ære så han kan kappes med sin misundte fætter Orlando. Først efter mange prøvelser vender han ukendt tilbage; på grund af en bagatel kommer han i strid med Orlando, som heller ikke han genkender, i en blodig og langvarig duel. Den overværes af Kong Karl, som oprindelig var meget vred på den fremmede; men da han ser hvor tapper han er og frygter, at de vil dræbe hinanden i den hårde kamp, som ingen synes at vinde, rider han imellem og opfordrer de to jævnbyrdige kombattanter til at slutte fred:

*E tu dimmi anco, degno estran guerriero  
c'hai le man forti quai le brame ardite,  
tuo nome e sangue, ond'io conosca aperto  
cavalier di tal pregio e di tal merto. -*

Canto VI, 66, 1.5-8.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Og du, værdige fremmede kriger, /hvis hænder er lige så stærke som viljen er dristig/ sig mig også dit navn og slægt, så jeg klart kan kende/ en så ædel ridder med så værdig en færd.

Rinaldo føler sig endnu alt for ringe til at afsløre sin identitet; men han vil gerne føje kejseren og afgive sejren til sin modstander, «denne ubesejrede, strålende ridder».

*Così dicendo, umile e riverente  
va per baciare al suo cugin la mano,  
ma quegli la ritira e no 'l consente,  
anzi il raccoglie in cortese atto umano;  
e di quella battaglia il fa vincente,  
e lieva al cielo il suo valor sovrano:  
ché, poichè in arme non può superarlo,  
almeno in cortesia tenta avanzarlo.*

Canto VI. 68.<sup>37</sup>

Det er en pointe at de to kombattanter tilkender hverandre sejren og erstatter den væbnede kappestrid med en gensidig konkurrence i høvisk adfærd uden at vide hvem de er. De udveksler gaver og bliver kampfæller for den kristne sag; men det varer endnu længe inden slægtskabet afsløres. I den sidste del af digtet, som er på 12 sange, prøves Rinaldos trofasthed, idet han fristes af et fornemt ægteskabstilbud fra medernes dronning Floriana (en slags Dido-episode); men han kaldes til orden ved tanken om Clarice. Og med denne orden slutter da digtet: de to's bryllup. I Tassos første epos, som har adskillige træk tilfælles med den senere udviklingsroman, er forvirringen ikke frugtbar; den skal overstås og bliver det.

Det hører med til denne historie, at den unge Tasso ikke med sit *Rinaldo*-digt fik den tilknytning til Este-huset han søgte hos den kun lidt ældre kardinal Luigi, og til historien, at han siden på godt og ondt var bundet til Ferrara og fyrstefamilien, under hvis auspicer han skrev senræssancens italienske hovedværk *La Gerusalemme liberata*; men fra ungdomsværket kastes der alligevel et lille blik fremover. I proømiets 5. strofe, den sidste af tre som er henvendt til adressaten, ser Tasso ham for sig med hovedet kranset af tre kroner, dvs. som pave. Efter at have knust «det onde kætteri» (de protestantiske reformationer), vil han samle de kristne fyrster under sig, drage i felten mod Ægypten, besejre det osmanniske rige og få dets erobringer tilbage. Da vil Tasso udskifte lyren med basunen og opløfte en højere sang om hans bedrifter. Her forudser Tasso et stort digt om korsriddernes sejr over den muhammedanske arvefjende, som han

---

<sup>37</sup> Mens han siger det, går han ydmygt og ærbødigt/ hen for at kysse sin fætters hånd/ men denne trækker den tilbage og vil ikke give ham lov/ i stedet modtager han ham med høvisk menneskelighed/ og udråber ham til sejrherre i slaget,/ og højt til himlen priser han hans ædle værd/thi, siden han ikke kan overvinde ham i våbenbrug,/ så vil han i det mindste overgå ham i høviskhed.

jo faktisk kom til at skrive. Som lovet med baggrund i de aktuelle krige, men med emne fra det første korstog – og heldigvis i en mindre pompøs stil end den han tænkte sig, da han var 18.

### LITTERATUR

Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*. Prefazione e note di Lanfranco Caretti, Torino (Einaudi) 1971.

Boiardo, Matteo Maria: *Orlando innamorato*, vol. I, a cura di Aldo Scaglione, Torino (U.T.E.T.) 1966.

Pulci, Luigi: *Il Morgante*, vol. I-II, a cura di Giuseppe Fatini, Torino (U.T.E.T.) 1980.

Pulci, Luigi: *Il Morgante*, vol. I-II. Introduzione, note e indici di Davide Puccini, Milano (Garzanti) 1989.

Tasso, Torquato: *Rinaldo*. Edizione critica, basata sulla seconda edizione del 1570, con le varianti della *princeps*. A cura di Michael Sherberg, Ravenna (Longo) 1990.

# HELTESKIKKELSEN SCIPIO – FRA CICERO TIL PETRARCAS AFRICA

Vibeke Roggen

## INNLEDNING

Det som står om *Africa* i mindre litteraturhistoriske framstillinger, er stort sett det samme alle steder: Dette er et episk dikt om den 2. puniske krig, og på grunn av dette verket ble Petrarca (1304–1374) kronet til dikterkonge.

Det ved Petrarca som har vakt størst interesse i de senere århundrer, er naturligvis ikke hans latinske diktning, men den italienske, eller deler av den. Om dette skriver Vilhelm Ekelund irritert i sin innledning til et utvalg Petrarca-brev i svensk oversettelse i 1915: «Den eviga Laura-fadäsen har lägrat sig om hans minne likt en bottenlös sump, där ingen förnuftig människa gitter sätta sin fot, och det är först på senare tider man fått höra en och annan forskare höja sin röst för de latinska skrifterna.»<sup>1</sup>

Vi skal ikke her begi oss ut i noen bunnløs sump, men holde oss til et av de latinske skriftene, og Laura må vike for den store romerske krigshelten Scipio. Petrarca skriver et sted at hans kjærlighet til Scipio hadde oppstått, ikke av slektskap, ikke som en tjeneste, ikke ut fra håp om gjenytelse, men ut fra beretningene om hans handlinger, funnet hos troverdige forfattere, i hvis verker man nesten aldri finner tapperhet omtalt uten at Scipios navn blir nevnt.<sup>2</sup>

Den mest framstående av disse forfatterne er Cicero (106–43 f.Kr.), Petrarcas yndlingsforfatter, som han regnet som en nær venn, som han skrev brev til og hvis tale *Pro Archia poeta* Petrarca selv fant i 1333. Petrarca forteller også om et Cicero-manuskript han hadde lånt av en venn, og selv skrev av: det var god bruk av tid, mente han, når det gjaldt en slik forfatter.

Ut fra egen Cicero-lesning kan jeg si meg enig i observasjonen at man nesten aldri finner tapperhet omtalt hos ham uten at Scipios navn blir nevnt. Men mitt inntrykk var at Scipio Africanus den yngre er den som forekommer hyppigst hos Cicero, mens altså Petrarcas helt i *Africa* er Scipio Africanus den eldre. Hvis den yngre Scipio faktisk er Ciceros favoritt, er det interessant å prøve å finne årsaker til at disse to betydningsfulle kulturskikkelsene, begge nært knyttet til humanisme-begrepet, har skilt lag på dette punktet.

---

<sup>1</sup> Ekelund, V. 1915:11

<sup>2</sup> Bernardo, A. S. 1978:18–19

Jeg vil se på forskningen omkring *Africa*. Deretter blir Ciceros bruk av Scipio-skikkelsen og Scipio-navnet belyst ved noen eksempler. Så vil jeg ta for meg Scipio slik han blir presentert i Petrarcas epos, og til slutt sammenlikne de to forfatternes bruk. Men først er det nødvendig å si litt om den historiske bakgrunnen for eposet, og gi et kort resymé av innholdet.

### HISTORISK BAKGRUNN

*Africa* er et historisk epos som henter sitt emne fra den andre av krigene mellom Roma og Karthago: 2. puniske krig (218–201 f.Kr.). Helten i diktet er Publius Cornelius Scipio som fikk hedersnavnet Africanus på grunn av sine bedrifter. (Han kalles «den eldre» for å holde ham fra helten i den 3. puniske krig, Scipio Africanus den yngre.) Karthagos dyktige hærfører Hannibal førte sine tropper fra Afrika nordover gjennom Spania og over Alpene, og angrep romerne nordfra. Da Hannibal hadde ført framgangsrik krig i Italia i flere år, prøvde Scipio en ny taktikk: istedenfor å kjempe mot ham der, satte han over til Afrika. Slik tvang han Hannibal til å vende hjem.

### PETRARCAS EPOS

Petrarca dediserte *Africa*, et epos i 9 bøker, til kong Robert av Sicilia, mannen som sørget for at dikteren ble laurbærkranset på Romas Capitol. Eposets hovedhandling går fra Scipios overfart til Afrika via hans arbeid for å skaffe og beholde allierte, til selve kampene i Afrika, hjemreisen og triumfferden.

I første bok kommer Scipio til himmelen i en drøm om sin far, en general som var falt i Spania i de første årene av 2. puniske krig. Faren kan fortelle ham hvordan det gikk til at han falt, og om utfallet av den kommende krigen i Afrika. Drømmen varer ut bok 2; så vekkes Scipio av reveljen og stiger ned på jorda igjen.

I bok 3 sender Scipio sin venn Laelius til en numidisk konge, Syphax, for å vinne ham som alliert. Syphax vil gjerne møte Scipio selv.

Bok 4 inneholder en lovprisning av helten Scipio: hans utseende, hans bedrifter og hans antatt gudelige opphav. Laelius sier at Homer ville ha egnet seg bedre til å synge om Scipio, og den «bondske» Ennius om Achilles, enn omvendt.

I bok 5 har Hannibals slektning Sophonisba, dronning av Libya, overtalt sin mann Syphax til å holde seg på Hannibals side i kampen. Så utvikler det seg et kjærlighetsforhold mellom numidieren Massinissa, romernes allierte, og Sophonisba. Scipio framholder for Massinissa hvor viktig det er å ha herredømme



over seg selv. I konflikten mellom plikten og kjærligheten kapitulerer Massinissa og lar sin elskede ta gift.

I bok 6 følger leseren Sophonisba på hennes ferd ned til underverdenen – hurtig glemt av Massinissa. Hannibal begir seg til Afrika med hæren.

I bok 7 sammenliknes Scipios karakter med Hannibals. Hannibal tegnes som en farlig og grusom fiende. Her gis et eksempel på Scipios særegne trekk som hærfører: noen fiendtlige speidere blir tatt til fange ved hans leir. De blir vist rundt i leiren og får deretter gå – på den ene betingelsen at de rapporterer sannferdig hva de har sett. Han gir dem hester og eskorte tilbake til deres egen leir. Det blir så et møte mellom de to lederne.

En viktig begivenhet i bok 8 er det at Scipio beseirer fienden og herjer deres leir. Han framhever Hannibal som en hærfører på linje med Aleksander den store.

I niende og siste bok har dikteren Ennius, som er med i Scipios følge, en drøm om Homer, og spår at det i de seneste tidsaldre vil komme en dikter ved navn Franciscus som skal skrive om Scipios bedrifter. Scipios triumfferd gjennom Italia og Roma til Capitol skildres. Eposet avsluttes med Petrarca's uttrykk for sorg over kong Roberts død, særlig før diktet til ham var ferdig, og bekymring over hvordan det nå vil gå med kunsten. Petrarca gir diktet beskjed om å oppsøke kongens grav så han likevel får verket, og videre, om å være forsiktig – f.eks. gjemme seg under taket i en fattig stue – så det kan bli bevart gjennom sekler som vil være uinteressert i slik diktekunst.

### FORSKNING OM *AFRICA*

De nyeste utgavene jeg kjenner til, er ved Pingaud 1872, Corradini 1874, og Festas utgave fra 1926. Symptomatisk er det at det ikke finnes noen moderne utgave av Petrarca's samlede verker. Festas utgave var et bind i en planlagt slik utgave med tittelen *Edizione Nazionale*, men serien er etter mer enn sytti år fremdeles ikke fullført. Alt i 1927 ble Festas utgave kritisert for viktige svakheter av Fraenkel i en anmeldelse i *Gnomon*. Blant annet er elementer av kommentar og kildeapparat blandet inn i det kritiske apparatet, skriver Fraenkel, som etterlyser en ny utgave, der Festas arbeid kunne tjene som grunnlag. Men så vidt jeg vet er det ikke kommet noen utgave senere.

Nyeste oversettelse er en engelsk fra 1977 ved Bergin og Wilson. Tidligere har verket vært oversatt til fransk, svensk og italiensk.

Kommentarene hos Bergin og Wilson er svært knappe – omtrent 30 sider. Ellers fins Corradinis også ganske knappe kommentarer fra 1874, og Festas fra 1926 – men hans kommentarer er, som Fraenkel kritiserer, blandet med det

kritiske apparatet og er konsentrert om å diskutere tekstvarianter i forhold til Petrarcas kilder. Det fins altså ikke noen noenlunde grundig kommentar til dette verket.

Det er sterkt varierende hvor mye som står om *Africa* i generelle Petrarca-studier. Betegnende for interessen er det at Mazzotta i sitt arbeid fra 1993 setter seg som mål å behandle Petrarcas diktning under ett, både den italienske og den latinske; og at han opererer med 16 tekstutgaver og 14 oversettelser som sine kilder – men utelater *Africa*. Han siterer fra eposet to steder: én gang oppgir han en antologi som kilde og oversetter selv, på det andre stedet oppgir han ikke kilde for teksten. På s. 17 gir han verket feilaktig tittelen *De Africa* 'Om Africa'.

Det som er skrevet om *Africa* bærer preg av svært ulike oppfatninger. Burckhardt skriver i sin banebrytende *Die Kultur der Renaissance in Italien* fra 1860 at *Africa* nå er helt uleselig – «jetzt ganz unlesbar».<sup>3</sup> Og Pingaud skrev i sin avhandling på latin om *Africa* fra 1872: «Dette er *Africas* første lyte: at stoffet er tatt fra Vergil, Cicero og Livius. Petrarca ble naturligvis drevet av beundring for Scipio, men oppfinnsomheten sviktet ham før hukommelsen.»<sup>4</sup> I den nevnte anmeldelsen i *Gnomon* 1927 er Fraenkel av en annen mening: han mener at *Africa* fremdeles i dag kan være noe mer enn et objekt for lærde studier. Av nyere ting finner vi en artikkel i antologien *Roman Epic* fra 1993, der Philip Hardie har fått den umulige oppgaven å skrive om renessanseepos. Bakgrunnsforskningen mangler, og av forståelige grunner har Hardie valgt å konsentrere sin artikkel «After Rome. Renaissance Epic» om to eper. Det ene av de utvalgte er *Africa*. Hardie skriver: «Predictably, posterity has judged Petrarch's *Africa* to be a noble failure, a misguided attempt to revive the supreme genre of antiquity on its own terms. As a work of scholarship and imitation the *Africa* is impressive enough.»<sup>5</sup>

Aldo Bernardo skriver om kjærlighetshistorien i bok 5: «That Petrarch, in this book, once again reveals himself a master at portraying the most hidden recesses of the human heart is undeniable.»<sup>6</sup> Bernardos eget prosjekt i boka *Petrarch, Scipio, and the "Africa": the birth of humanism's dream* fra 1962 er å analysere og definere den rollen Scipio Africanus har i Petrarcas verker, å finne svar på spørsmålet om hvilke kvaliteter Petrarca så i Scipio. I samme bok spør Bernardo hvorfor så lite seriøs oppmerksomhet har vært rettet mot *Africa*.

---

<sup>3</sup> *Kultur der Renaiss.*, Neudruck der Urausgabe, 1922:188, sitert etter Fraenkel, E. 1927:485

<sup>4</sup> Pingaud, L. 1872:18

<sup>5</sup> Hardie, P. 1993:294

<sup>6</sup> Bernardo, A. S. 1978b:26

Fra tid til annen er det riktignok kommet artikler som behandler ulike aspekter ved *Africa*, som Leubes artikkel om mytologien i eposet, Vellis om proømiet og Bruères, som behandler forholdet mellom Lucan og *Africa*. Men det er likevel lett å være enig med Philip Hardie i hans beskrivelse av situasjonen på forskningsfronten når det gjelder Petrarca's epos: «at the level of the microtext almost everything remains to be done.»<sup>7</sup>

### SCIPIO HOS CICERO

Det jeg fant i noen utvalgte tekster, bekreftet min antakelse at Cicero er mest opptatt av Scipio Africanus den yngre. Denne Scipio var adoptert av den eldres sønn: Hans biologiske far Aemilius Paulus var feltherren som erobret Pydna i 168 f.Kr. Denne seieren skaffet romerne herredømme over Makedonia. Noe Aemilius Paulus sikret seg, var innholdet av byens bibliotek, som han tok med seg hjem – en skatt sønnen tydeligvis visste å dra nytte av. I kretsen rundt Scipio var historikeren Polyb, stoikeren Panaitios, komedieforfatteren Terents og Laelius med tilnavnet *Sapiens*. Scipio karakteriseres som en av de edleste menn i historien.

Cicero har to hovedbruksmåter for historiske skikkelser i sine verker: For det første som talsmenn – interlokutører – i dialoger, for det andre som eksempler. Når det gjelder retoriske og filosofiske skrifter i form av dialoger, er Cicero regissøren. Han er dyktig til å henlegge dialogene til tidspunkter og situasjoner som passer for det han vil oppnå, og velge som interlokutører menn som kan belyse det han ønsker.

Både i dialoger og taler bruker Cicero episoder og anekdoter om helter fra fortida som et virkemiddel i form av *exempla*. Scipionene er gjennomgangsfigurer hos Cicero når det gjelder begge typer bruk.

En liten tekst bærer Scipios navn. Den ble skrevet som avslutning på en dialog i 6 bøker med tittelen *Om staten*, men er overlevert som selvstendig tekst. *Scipios drøm* ble bevart takket være Macrobius' kommentar fra omkring år 400 og sitater hos kristne forfattere. Ut fra innholdet passet teksten godt inn i kristen ideologi, etter som den dreier seg om bl.a. livet etter døden og de gode menneskenes belønning. Scipio den yngre drømmer om Scipio den eldre, som forteller om livet etter døden. Denne teksten er en sentral kilde til de to første bøkene av *Africa*. Hos Petrarca er det Scipio den eldre som drømmer om sin far, og faren forteller om livet etter døden og om Romas framtid.

---

<sup>7</sup> Hardie, P. 1993:296

I det lille skriftet *Om alderdommen* er det Scipio Africanus den yngre og hans beste venn Laelius som samtaler med Cato den eldre. Da er Cato gammel og de to vennene unge – de kan passende stille ham spørsmål og diskutere sider ved alderdommen med ham. Cicero får også rikelig anledning til å trekke inn eksempler fra Scipio-familien for øvrig. I kapittel 75 er Catos poeng at når vi finner så mange eksempler på at unge mennesker har ofret livet – hvorfor skal da vi gamle være redde for å dø? Her finner vi «de to Scipionene, som ville hindre punernes marsj om så med sine egne kropper».<sup>8</sup>

De to er Africanus den eldre far og onkel, som kjempet og falt sammen i Spania i den 2. puniske krig. Vi kan også finne eksempler på ren oppramsing av familiemedlemmer fra Catos side, henvendt til Scipio:

Ingen kan noen gang overbevise meg, Scipio, om at enten din far Paulus, eller dine to bestefedre, Paulus og Africanus, eller Africanus' far eller onkel, eller mange framstående menn som det ikke er nødvendig å regne opp, at de ville ha forsøkt på så store bedrifter som har med ettertidens omdømme å gjøre, om de ikke innerst inne visste at de selv hadde del i denne ettertiden.<sup>9</sup>

I *Om alderdommen* er altså Scipio den yngre med. I *Om vennskapet*, derimot, står han sentralt på en annen måte: Dialogen er henlagt til et tidspunkt rett etter at han var død på mystisk måte, og en av interlokutørene er Laelius. Da har Cicero et utmerket utgangspunkt for å behandle vennskapet; det er naturlig for Laelius å ville snakke om sin nylig avdøde venn. Scipio den yngre står i fokus gjennom hele skriftet.

Laelius' to svigersønner er også med i denne dialogen. En av disse er nok å regne som Ciceros hovedkilde til kunnskap om denne kretsen: han var Ciceros lærer. Dette er vel en av grunnene til at Cicero har såpass mye å fortelle om Scipio den yngre: han har vært tett ved en primærkilde.

Vi har nå sett på eksempler der Scipio den yngre er interlokutør eller Scipioner står helt sentralt på andre måter. I andre tilfeller trekkes Scipionene inn på linje med andre historiske personer.

Det som blir trukket fram, er Scipios veltalenhet, hans vidd, hans dyktighet i krig, hans integritet, hans egenskaper som venn, og ikke minst: hans ætt, altså med Scipio Africanus den eldre som farfar ved adopsjon og Aemilius Paulus som kjødelig far. Hva adoptivfaren angår, omtales han flere steder, og det

---

<sup>8</sup> Cic. Sen. 75

<sup>9</sup> Cic. Sen. 82

hevdes bl.a. at han ville representert nok et «lys» i Scipio-familien, om det ikke hadde vært for hans legemlige svakhet.<sup>10</sup>

Et eksempel på bruk av en Scipio i en tale finner vi i 4. tale mot Verres. Verres hadde som pretor på Sicilia oppført seg skammelig, blant annet ved å stjele kunstsatter fra byen, hevder Cicero.

Eksemplet med en statue av gudinnen Diana i byen Segesta er svært viktig for Cicero, og han omtaler hendingene omkring denne statuen gjennom en rekke kapitler i talen. Han begynner med å vise segestanernes nære og gamle tilknytning til romerne:

Segesta er en svært gammel by på Sicilia, dommere, som ifølge sicilianerne ble grunnlagt av Aeneas da han flyktet fra Troja og kom til disse traktene. Derfor mener segestanerne at de er knyttet til romerfolket, ikke bare i evig forbund og vennskap, men også slektskap. Da Sicilia engang kjempet mot punerne i eget navn og av egen drift, ble denne byen tatt med vold av kartagerne og ødelagt, og alt som kunne være til pryd for byen, ble deportert til Carthago. Det fantes en Diana-statue av bronse, som var forbundet med både gamle og sterke religiøse følelser, og som var utført på en kunstnerisk sett enestående fin måte. Da denne statuen ble flyttet til Carthago, endret den bare omgivelser, men beholdt sin tidligere hellighet, for pga sin enestående skjønnhet fant også fienden den verdig til å dyrkes som meget hellig.<sup>11</sup>

Så forteller Cicero at da Scipio hadde inntatt Carthago i den 3. puniske krig (149–146 f.Kr.), ville han gi sicilianerne tilbake det punerne hadde tatt fra dem. Cicero fortsetter:

Dengang ble den Diana-statuen som vi har omtalt, med stor forsiktighet brakt tilbake til Segesta. Den ble satt på sin gamle plass, til stor glede for borgerne. Den ble plassert på en temmelig høy sokkel, der Publius Africanus' navn var hugget inn, og der det sto at han hadde gitt den tilbake etter å ha inntatt Carthago. Den ble dyrket av borgerne og sett av alle tilreisende; da jeg var kvestor, var den det første som ble vist meg.<sup>12</sup>

Så følger en beskrivelse av statuen, som bl.a. holdt en brennende fakkel i sin høyre hånd. Nå er tiden kommet for Cicero til å gå løs på Verres: «Da denne mannen (Verres) fikk se statuen ... , begynte han å brenne av iver og av sinn,

---

<sup>10</sup> Cic. *Sen.* 35

<sup>11</sup> Cic. *Ver.* 4.72

<sup>12</sup> Cic. *Ver.* 4.74

som om han skulle være truffet av fakkelen selv. Han befalte embetsmennene at de skulle rive den ned ... ».<sup>13</sup>

Verres oppnådde det han ville ved hjelp av pressmidler: han stjal statuen. Cicero får Verres' forbrytelse til å bli enda verre, ved å sette den i motsetning til Scipio-navnet.

Cicero bruker altså navnet Scipio som et middel til å klargjøre og overbevise, heve opp eller dra ned, alt ettersom. Det kan være nok å *la være å nevne*, altså bruke en *praeteritio*: «Hvorfor skal jeg tale om Paulus eller Africanus, eller, som jeg har gjort før, om Maximus?»<sup>14</sup>

I de fleste tilfellene nevnes Scipio-navnet mer eller mindre *en passant*, i en passasje på en setning eller to. Cicero har et repertoar, kan vi si, med eksempler til bruk på forskjellige områder. Han har helter fra romersk urtid: Brutus, Scaevola m.fl., og helter fra sin egen tid og århundret før, som Scipionene, Fabius Maximus m.fl. Det er tyranner også, som Phalaris, og fiender av romerne, der Hannibal er den fremste.

Vi kan si at dette er et pedagogisk virkemiddel: lytterne får noen eksempler de kjenner, og Cicero framhever likheten eller forskjellen med noe annet, som er det aktuelle han snakker om.

### OM AFRICA OG OMSTENDIGHETENE OMKRING DIKTET

Petrarcas holdning til historien er spesiell. Til antikken gikk han for å finne de gode egenskapene som han savnet i sin samtid. Det sto for ham som om det var de gamle som var i sannhet levende, mens derimot hans samtidige forekom ham som levende lik.<sup>15</sup> «Hva annet er hele historien enn lovprisning av Roma?» spør han i et skrift.<sup>16</sup> Og den Roma skylder sin ære, er Scipio Africanus den eldre. En annen sak var Roma på Petrarcas tid: samtidige vitneprov går ut på at byen lå i ruiner. Paven holdt til i Avignon – et faktum Petrarca arbeidet for å endre på; han mente det ville styrke Romas anseelse om pavestolen flyttet tilbake dit. Tilsvarende motivasjon – å styrke Roma – lå nok bak Petrarcas støtte til Cola di Rienzos kuppforsøk. Petrarca anså det som viktig å vekke begeistring for Roma og dens antikke ruiner – minnesmerker og bevis på byens og folkets store fortid. Eposet kan ses som ett av flere virkemidler for å øke Romas anseelse.

---

<sup>13</sup> Cic. *Ver.* 4.75

<sup>14</sup> Cic. *Sen.* 61

<sup>15</sup> Buck, A. 1976:3

<sup>16</sup> Buck, A. 1976:8

Francesco Petrarca var 35 år gammel da han fikk ideen til å skrive et episk dikt om Scipio og 2. puniske krig. Han levde fra 1304 til 1374 – i en periode da det ikke fantes noe Scipio-epos. Fram til ca. 100 år før fantes ennå verker av Ennius bevart. Og noen tiår etter hans død, i 1417, ble Silius Italicus' *Punica* funnet av Poggio Bracciolini.<sup>17</sup>

Dikteren arbeidet natt og dag på sitt epos. Men iveren varte ikke lenge. «Han var flyktig av sinn», skriver Pingaud i sin avhandling om *Africa*, «og var alltid glad for å begynne på en ny bok, og ikke motvillig mot å forlate den igjen».<sup>18</sup>

Petrarca skapte seg alt som ung en posisjon som dikter og intellektuell. Han arbeidet bevisst for å bli kronet som dikterkonge, og skriver selv at han samme dag fikk tilbudet både fra Roma og Paris. «Først var han usikker på hva han skulle bestemme seg for,» skriver Pingaud. Han sammenliknet seg med Syphax – en sentral person i *Africa* – som på samme tid ble kalt til vennskap med både Roma og Carthago. Petrarca valgte Roma og det Capitol som Scipio som seierherre hadde steget opp på.

Før kroningen stilte kong Robert av Sicilia Petrarca en rekke spørsmål og fant ham verdig til å bli kronet. Petrarca leste opp utdrag fra *Africa*. Kongen ba om at eposet skulle bli tilegnet ham, noe Petrarca sa ja til og gjennomførte. Gripende og morsomt er partiet i 9. bok der dikteren sørger over kongens død, og gir diktet ordre om hvordan det da skal forholde seg:

Å, mitt *Africa*, som jeg har lagt så mye arbeid i å fullføre! Mens du vokser, mens jeg kjærtegner deg idet jeg sammenfører deg og leser deg igjen, har den ubeleilige Døden før tiden revet den storsinnete Robert bort fra en verden som nå er i savn; meg har den dypest sett berøvet livets sødme, og den har stengt den veien jeg håpet på for deg. Langs hvilken sti skal du fortsette, ulykkelige? Jeg vil vise deg veien. ... Gå du sørgende til en varm gravs nye klipper og vann den med tårer. Når du der ser en veldig konge liggende på en liten jordflekk, gi deg da – du som var lovet ham mens han levde – til ham nå da han er begravet, og gjør din plikt overfor den hellige asken...

Omkring dette diktet er det en rekke interessante og til dels underlige omstendigheter:

Selv om Petrarca regnet *Africa* som sitt hovedverk, ble diktet ikke offentliggjort i dikterens levetid, bortsett fra ca. 30 vers som en venn offentliggjorde mot Petrarca's vilje.

---

<sup>17</sup> Foster, J. 1979:278

<sup>18</sup> Pingaud, L. 1872b:4

Diktet ser ikke ut til å være fullført. Mellom slutten av 4. bok og begynnelsen av 5. er det en periode på et par år i krigsforløpet som det ikke redegjøres for, og dessuten er det halve vers her og der.

Før sin død ga Petrarca beskjed om at *Africa* skulle tilintetgjøres.

Det er flere forhold her som peker i retning av imitasjon – ikke bare av et diktverk, men av en måte å leve på. Bestrebelsen for å bli kronet er ett forhold her. Mens Alexander den store donerte sine våpen til et tempel i Troja, donerte Petrarca sin dikterkrans – ikke til et hedensk tempel, men til Peterskirken. Selv det at *Africa* er ufullført virker på meg som imitasjon. Man assosierer til Vergil, som etterlot seg *Aeneiden* ufullført, og som også ga den beskjeden at hans epos skulle tilintetgjøres. Petrarcas venner kjente sin besøkestid og fikk *Africa* utgitt.

### SCIPIO-SKIKKELEN I *AFRICA*

I eposet møter vi Scipio først gjennom en drøm, dernest gjennom Laelius' beskrivelse i bok 4. Vi har hørt at Scipio den yngres beste venn het Laelius – Scipio den eldres beste venn hadde samme navn. Hærfører Scipio har sendt Laelius til en afrikansk konge, Syphax, for å prøve å få i stand en avtale. Han forteller om romernes historie og om helter fra fortiden. Men Syphax vil høre om Scipio, som han har hørt så mye om, og oppfordrer natten til å bli litt til, så det skal bli tid:

«Natt, stopp litt, jeg ber deg, til Laelius får fortalt ferdig dette som er vakkert å høre: la Aurora, Morgenrøden, holde tilbake sine snøhvite trekkdyr og slik gi rom for ord, fornøyd med å ligge i sin gamle ektemanns favn; la ham mer yr enn vanlig holde på sin rosenrøde hustru med tette omfavnelser.» (IV.27 ff.)

Denne oppfordringen til Natten understreker forventningene om heltens storhet. Petrarca gjør også stadig bruk av sammenlikninger, som litt lenger ut i 4. bok, der han sammenlikner Scipio med en løve. Situasjonen er den at Scipio ser mot fiendens leir, og beskrivelsen er som følger: «Liksom en løve, enten den ser en flott hjord streife om på engene og er vill av sult, eller den er truffet av kastespyd og ser sint på fienden, undertrykker også han sinnet og holder raseriet i tømme til han kommer nærmere ... ». (IV.153 ff.)

Her beskrives Scipio som farlig, lik en løve, og samtidig preget av selvbeherskelse. Litt lenger ut i samme bok trekker Laelius fram de store problemene romerne hadde etter det alvorlige nederlaget mot Hannibal og punerne i



slaget ved Cannae. Romerfolket i den situasjonen sammenliknes med et fartøy som er i ferd med å synke.

Nå presset den ytterste skjebnen på, og den truende Hannibal hadde utmattet Italia ved hjelp av jern og ild. Den blodige landsbyen Cannae, berømt på grunn av vårt blod, hadde påført de latinske innvollene alvorlige sår. Frykt hadde drevet vekk alt håp. Liksom når et skip har bukket under for bølgene og ikke har tålt himmelens og havets harde omtumling – da blir sjømennene redde og blekhet sprer seg over ansiktene, og ny bekymring plager de skjelvende styrmennene – bekymring for hvor hver av dem skal finne flukt; enten han skal søke over havet mot stranden, eller lete etter små klippetopper i nærheten, eller han skal svømme vekk idet han blir på roret som er revet løs av stormen, og utsette armene for det ville havet – slik var tilstanden til vår by, slik var våre planer. (IV.181 f.)

I denne situasjonen da romerne var i ferd med å gi opp, trer Scipio inn på arenaen. Det er Laelius som taler:

Hvorfor skal jeg nøle med å innrømme sannheten? Unge menn kommer sammen, med Metellus som den fremste. Flykte var det eneste de ville, forlate det ulykkesbringende landet og overlate Italia til den seirende puneren. Da dette ble kjent, sank hjertet i brystet på dem og kald skrekk grep alle. Da var det en militærtribun som neppe hadde sitt første skjegg som pryd på kinnene – Scipio. Han var den eneste som ikke var redd. Mens alle hjelpeløst la planer for å ta tilflukt til tvilsomme tiltak, og skjelvende trakk ut tida med flakkende tale, sa den utmerkete unge mannen: «Hvorfor setter vi ikke i gang? Det er ikke mye tid til planlegging, men det er påkrevet med handling. Hvorfor trekker vi ikke sverdene? Gå sammen med meg – jeg ber dere: la framstående menn, som setter byens og rikets omsorg i første rekke, følge i våre spor! Statens sak er ennå ikke tapt!» Ved slik tale skapte han nytt mot i oppgitte sinn. Vi reiste oss alle og fulgte lederen. (IV.194 f.)

Men før Laelius nevner alt dette, beskriver han Scipios flotte utseende:

Ikke mot noen mann har Naturen noen gang vært så gavmild, tror man. Kroppen skinner av eterisk glans; en bestemt panne avslører at mannen er en fører, det barske viser at han er mild. Herfra er det at de to øynene samtidig slynger ut et lyn som ingen kan stå imot. (IV.46 ff.)

Forklaringen på hvorfor Scipio er så vakker, får vi i vers 59: «En veldig ånd søker en slik hall.» (IV.59) Og videre: «For han er langt vakrere enn en dødelig, og mer enn et menneske: knapt er den strålende Jupiter på linje med ham eller den koggerbærende Phoebus i den klare luften.» (IV.67–69))

Så kommer en *praeteritio*: «Disse tingene tier jeg om, fordi utseendet er et lite og foraktelig gode for menneskene.» (IV.70 f.) Petrarca/Laelius går videre til å snakke om Scipios alder og modenhet: «Hvis det spørres om hans alder, sier jeg at han ennå ikke er kommet til det trettiende året. Hele hans *virtus* vokser med tiden: allerede bør hans høytidelige alvor etterlignes av trauste eldre menn og hans lette humør bør ønskes av ungdommen.» (IV.75–79)

Et sted nærmer beskrivelsen seg et stoisk ideal:

Denne mannen er aldri blitt løftet av medgang, eller slått til marken av skjebnens plagsomme kastespyd. Han er en og den samme i begge tilfeller; han viser samme rolige sinnelag i vanskelige situasjoner som i medgang. Han forakter rikdommer; han forakter folkets ustadige hedersbevisninger: sann ære behager. Han søker søte venner. Dette er rikdommer for ham, og dem pleier han å ta vare på med den samme troskap som han oppnådde dem. (IV.83 ff.)

Et av eksemplene Laelius gir for å vise Scipios mot er det følgende:

Ofte har jeg sett på når slagrekkene alt vendte seg om for å bli slått og fanebæreren selv neppe kunne styre fanen med skjelvende hånd, at føreren har tatt spydet fra en fryktsom anfører og har trengt igjennom midt i falanksene mens han ropte «Se, en gud går foran! skal vi følge ham når han kaller eller flykte? Jeg vil selv gjerne følge ham: den seieren som er lovet, vil tilfalle meg alene, og hvis Skjebnen forbyr det, vil jeg dø alene. Gjør dere fri ved flukt dere da! Lev etter meg vanærete, eller vær en ungdom som skal dø!» (Jeg har sett) at ved disse ordene har slagrekker snudd, og innstilt sine bryst mot døden, og at menn som er tvunget på denne måten, ofte vinner: så stor er førerens kjærlighet, så stor skamfølelse tvinger mennene til våpen! (IV.130ff.)

I slutten av bok 4 finner vi et parti om Scipios behandling av fiendens sivilbefolkning. De som trengte hjelp, ble trygt plassert i byens borg, bevoktet av hellige menn. Kvinnene skulle ikke komme til syne og fornærmes av lystne blikk. Boka avsluttes på følgende måte: «Å, guder, hvilken opphøydhet i et dødelig bryst! Se på en mann som er gammel alt i ungdomsårene! For det er hardt samtidig å mestre alderens lyster og smiger for mandig utseende.»

Denne lovtalen er en kommentar til Scipios holdning overfor den puniske sivilbefolkningen, og i sædeleshet kvinnene. Men kvinnene er ikke bare passive og lidende i dette eposet; vi møter også andre kvinneskikkelser.

### KVINNEN HOS PETRARCA

I bok 3 synger en skald ved Syphax' hoff om Dido på følgende måte:

Senere flyktet dronningen fra Tyrus, og i disse områdene bygde hun opp vide murer og Carthagos store by. ... Hun avviste ekteskap med nabokongen, selv om hennes folk presset på, idet hun ikke glemte sin ektemann, men beholdt troskapen ved å velge døden. Slik endte den handlekraftige bygrunnleggeren sitt liv. Hvor stor urett mot henne ville det være, om kanskje noen – noe som ikke er trolig – kommer til å tro på sine evner, slik at han, lekende i et dikt, overfører det hellige navnet til forbuden kjærlighet! (III.417–426)

Denne sangeren aksepterer altså ikke at Dido skulle ha hatt noe forhold til Aeneas, og han kritiserer den kommende dikteren – Vergil. Ifølge Corradinis kommentar støtter Petrarca seg i dette på Hieronymus, som hevder at det var 300 år mellom Dido og Aeneas, og på Augustin, som mener at Aeneas aldri kom til Carthago.

Senere i samme bok forteller Laelius om Romas opprinnelse og Aeneas' ferd fra Troja til Latium. Aeneas får ganske bred plass, men Dido nevnes ikke. Her framstilles da Laelius på linje med den afrikanske sangeren når det gjelder å benekte Dido-Aeneas-alliansen. Så forteller Laelius videre om romernes stolte fortid, bl.a. om Curtius, som styrtet seg i et hull, og om Scipio-slekten (535–38). Han avslutter (635–43) med at det er romerens sak rolig å gå døden i møte.

I bok 5 finner vi en kvinne som spiller en rolle i dramaet: Sophonisba, datter av Hasdrubal. Om Sophonisbas utseende kan vi bl.a. lese følgende:

Hun sto der – en panne som ville blitt beundret av den høye Jupiter med sin snøhvite glans, og som burde fryktes av den sjalu Hera, mye mer enn skjønnheten til noen av elskerinnene som var elsket av den ustadige mannen. Mer strålende enn hvilket som helst gull, og i stand til å få solstrålene til å skamme seg, hang håret utslått over halsen i det lette vinddraget, ... (V.22 ff.) Hennes innflytelse skyldtes ikke minst hennes mektige blikk: «Hvorfor skal jeg nevne øynene under den vakre pannen, som kan vekke guders misunnelse? For det var guddommelig kraft i dem, og strålende skjønnhet, som kunne bøye mennesker dit hun ville, og rive med seg sinn ved å se på dem ... » (V.37 f.)

Så holder Sophonisba en tale som strekker seg over 25 vers. (V.80–104). Hun viser til sin situasjon som fange og enke, og ber om en verdig død. Hevnjerrig er hun slett ikke, når det gjelder afrikaneren Massinissa, som er den hun henvender seg til her: «Og dog vil ikke jeg være den som forutser noen onder for deg! Jeg ber om at du får nyte et rike som er lykkelig til det siste. Overfør det til dine barn, og gid ingen av etterkommerne dine måtte rammes av renker!»

Sophonisba vil at riket skal bli roligere i tiden som kommer. Men så går hun over til sitt forhold til romerne: «Men du vet at jeg har hatet romerne, og de pleier å si at jeg har skylden og er den eneste årsaken til krigen, og de klager ikke med urette.»

Sophonisba tegnes som en sterk kvinne – noe Petrarca også har kilde-dekning for. Syphax svikter sine romerske allierte da han gifter seg med Sophonisba, og slik kunne det vel ha gått med Masinissa også, om ikke Scipio hadde grepet inn. Slik tegnes de to, Syphax og Masinissa, som svake menn, og lett påvirkelige. Syphax klager selv, da han blir ført mot Roma som fange, over at hans skjebne er Sophonisbas feil. Hun klager ikke eller skylder på noen. Modig går hun i døden, som en kvinnelig pendant til Scipio hva mot angår. Like vakker er hun som han, og en like sterk og innflytelsesrik person. Og det er ikke bare ved sin skjønnhet hun vinner Masinissas kjærlighet, men også ved sin kloke tale. Hun framhever bl.a. at de begge er afrikanere. Problemet med Sophonisba, sett fra romersk synspunkt, dvs. også fra Petrarcas synspunkt, er hennes nasjonalitet og hennes familietilknytning. Her stopper likheten mellom Scipio og Sophonisba: han er romer – hun hater romerne. Nettopp dette blir igjen til en likhet: begge setter sitt lands interesser over alt annet.

Forholdet mellom Masinissa og Sophonisba er den sentrale kjærlighets-historien i *Africa*. Det er altså ikke helten som har en affære, men en alliert. Og mens gudene griper inn og leder Aeneas på rett vei, er det i vårt tilfelle Scipio som er Massinissas dårlige samvittighet. Heltens rolle i kjærlighetshistorien er å få slutt på den, og det temmelig raskt. Å ha kontroll over sine egne lyster er det største, sier vår unge helt. Dels kommer Paulus og Augustin imellom, dels har vi det som Petrarca er blitt kritisert for ved dette eposet: at helten er *for* perfekt og derved lite troverdig som menneske.

## 2. PUNERKRIG: EN FARLIG KRIG!

I partiet I.71–73 reiser Petrarca spørsmålet om hva som var årsakene til punerkrigene: «Man spør hva som var årsaken til så store onder og hva som var opprinnelsen til katastrofen: hvorfra kom det sinnelaget, hvilken galskap

var det som tvang sterke folk til å tåle så mange strabaser og streife om på havet?»

Dikterens svar er som følger: «For meg synes en årsak som ikke trenger langvarige undersøkelser, roten til alle ondene, å være misunnelse. Fra den oppstår død helt fra den første begynnelsen av. ... Det rivaliserende Carthago kunne ikke se på det blomstrende Roma.»

I versene 110–113 sammenliknes de tre puniske krigene:

Tre ganger ble det kjempet med tungt hat og mye blod, men om du legger merke til sannheten, ble krigen påbegynt i den første og utkjempet i den andre, for en blott og bar slutt innebærer den tredje trefningen, oppnådd ved måtelige anstrengelser. Her følger vi den største, de midtre trefningene, de enestående hærførerne og den ubeskrivelige krigen.

I sin biografi over Scipio Africanus d.e. i verket *De viris illustribus* 'Om berømte menn' minner Petrarca ifølge Bernardo om Florus' ord, at det ikke var noen dag som var større for Romerriket enn dagen da Scipio vant over Hannibal. Også Livius mener at den 2. puniske krig var den største, at romerne aldri hadde utkjempet en farligere krig, og at av alle kriger som var blitt utkjempet, var bare denne i sannhet forferdelig og verdt å huskes. Dens sanne betydning lå i at æren var én manns: Scipios, og at den hadde åpnet veien for den påfølgende erobringen av alle andre folk siden. For som Florus hadde slått fast: ingen skammet seg over å bli erobret etter Carthago.<sup>19</sup>

### KONKLUSJON

Det jeg undret meg over innledningsvis, var hvorfor Cicero og Petrarca, som begge har humanisme-begrepet knyttet til sine navn, ser ut til å ha hver sin Scipio-skikkelse som favoritt. En grunn til at Cicero oftere bruker Scipio Africanus den yngre enn hans eldre navnebror, er nok den yngres tettere tilknytning til romersk litteratur, stoisk filosofi og gresk-inspirert kultur. Men like viktig kan det være at Cicero har vært ganske nær den yngre Scipio Africanus, ved at han har hatt Laelius' svigersønn til lærer.

Petrarca på sin side har hatt bruk for en patriotisk helt. Pingaud sier om Petrarca i forhold til Cicero: Det var ham mer på hjertet å framkalle store menns bedrifter i minnet enn å snakke om filosofi.<sup>20</sup> Det viktigste var å gjenopplive

---

<sup>19</sup> Bernardo, A. S. 1978:18–19

<sup>20</sup> Pingaud, L. 1872b:25

Romas og Italias storhet. En krigshelt blir større jo større den krigen er som han utkjemper. Derfor understrekes også alvorret ved 2. puniske krig i eposet.

Petrarcas Scipio er den perfekte helt: Han lar seg ikke skremme av farer, faller ikke for vakre kvinner, lar seg ikke friste av penger. Han bøyer ikke av for en forelsket gjestevenn og alliert, men framholder at plikten får gjelde framfor alt. Aldo Bernardo skriver i sin bok *Scipio, Petrarch and the Africa: the birth of humanism's dream* fra 1962:

... in the *Africa* P, by drawing a highly poetic portrait of his favorite hero of antiquity, Scipio Africanus the Elder, had attempted a synthesis of all those values that were dearest to him ... in the poem's lofty glorification of Scipio Petrarca had tried to present a message that could be called the birth of humanism's dream: the world of letters inextricably merged with the world of great deeds and the world of the spirit.<sup>21</sup>

Kan det være slik at egenskaper fra Scipio Africanus den yngre er blitt projisert over på den eldre? Om da følgen blir, som Scullard sier i sin Scipio-biografi,<sup>22</sup> at Scipio neppe selv ville ha kjent seg igjen, får det være en annen sak.

## BIBLIOGRAFI

Utgaver av Francesco Petrarca's *Africa* (kronologisk):

Marretti, M. F. (ed.) 1570. *L'Africa del Petrarca*, In ottava rima insieme col testo latino, fedelissimamente tradotta da M. Fabio Marretti. Venetia: Domenico Farri (utdrag av teksten med italiensk oversettelse).

Pingaud, L. (ed.) 1872a. *F. Petrarcae Africa* quam recensuit, præfatione, notis et appendicibus illustravit L. Pingaud, Paris.

Corradini, F. (ed.) 1874. «Africa Francisci Petrarchae nunc primum emendata» i: *Padova a Francesco Petrarca nel quinto centenario della sua morte*. Padua.

Festa, N. (ed.) 1926. *L'Africa*, edizione critica per cura di Nicola Festa. (= Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, I.) Firenze.

---

<sup>21</sup> Bernardo, A. S. 1978:VII

<sup>22</sup> Scullard, H. H. 1970:243

### *Oversettelser*

Bergin, Thomas G. and Alice S. Wilson: *Petrarch's Africa*. New Haven/London, 1977

Westin, Henrik: *Öfversättningar från Främmande Författare*, fjerde Delen. Innehåll: Afrika. Göteborg 1889

### *Cicero-tekster*

Cic. *Sen.* = *De senectute*, Loeb classical library, London 1946

Cic. *Ver.4* = *Actionis in C. Verrem secundae lib. IV*, (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis) ed. W. Peterson, Oxford, Clarendon Press, London og New York

### *Sekundærlitteratur*

Bernardo, A. S. 1978. *Petrarch, Scipio, and the «Africa»: the birth of humanism's dream*, faksimileutgave, Westport, Connecticut. (1. utg. Baltimore 1962)

Bruère, R. T. 1961. «Lucan and Petrarch's Africa», *Classical Philology*, vol. LVI, S. 83–99

Buck, A. 1976. «Petrarcas Humanismus. Eine Einleitung. Lebensdaten Petrarca, Werkverzeichnis», i: Buck, A. (ed.): *Petrarca* (= Wege der Forschung; 353), Darmstadt. S. 1–30

Ekelund, V. 1915. «Inledning», i: Ekelund, V. (ed.): *Ur Francesco Petrarca's Brev*, (Bonniers Klassikerbibliotek), Albert Bonniers förlag, Stockholm

Foster, J. 1979. «Petrarch's Africa: Ennian and Vergilian Influences», in: Cairns, F. (ed.): *Papers of the Liverpool Latin Seminar 2*, Liverpool. S. 277–298

Fraenkel, E. 1927. «Petrarca, Africa ed. Festa», *Gnomon* 3. S. 485–494

Hardie, P. 1993. «After Rome: Renaissance Epic», i: Boyle, A.J. (ed.): *Roman Epic*, London and New York. S. 294–313

Leube, E. 1976. «Petrarca und die alten Götter. Zum Bild der antiken Mythologie in der «Africa» und im übrigen lateinischen Werk des Dichters (1960), i: Buck, A. (ed.): *Petrarca* (= Wege der Forschung; 353), Darmstadt. S. 308–333

Mazzotta, G. 1993. *The worlds of Petrarch* (= Duke Monographs in Medieval and Renaissance studies, 14). Durham and London

Pingaud, L. 1872b. *De poemate Petrarchæ cui titulus est Africa*, avhandling, Paris

Rüegg, W. 1946. *Cicero und der Humanismus. Formale Untersuchungen über Petrarca und Erasmus*, Winterthur

- Tigerstedt, E. N. 1960. *Bonniers allmänna litteraturhistoria, Renässans – barock – klassicism*, Bonniers, Stockholm
- Velli, B. 1965. «Il proemio dell'“Africa”», *Italia Medioevale e Umanistica* 8. S. 323–332



## DET PORTUGISISKE 1600-TALLSEPOSET – KLASSISKE FORBILDER, NASJONALE UTTRYKK

Anne Sletsjøe

Målsetningen med denne presentasjonen er todelt. Den ønsker for det første å rette søkelyset mot den betydelige eposdiktning man finner i portugisisk litteratur fra og med 1500-tallets siste kvartal, med Luís de Camões' *Os Lusíadas* fra 1572 som det absolutte høydepunkt. – Behovet for å definere Portugals bidrag til eposarven i vår egen kulturkrets bunner i det faktum at det portugisiskspråklige epos er påfallende lite påaktet i den europeiske og amerikanske kritikertradisjon, som inngående har beskrevet episke tekster særlig fra engelsk og fransk litteratur, hvorav flere må sies å være mindre betydningsfulle både som enkeltuttrykk og i den store litterære sammenheng. Bare unntaksvis ser man selv Camões' storslagne renessanseepos overhodet nevnt, og da gjerne som en referanse i omtalen av andre tekster.<sup>1</sup>

Dernest er hensikten å vurdere de nasjonale etterfølgerne til Camões i 1600-tallslitteraturen, som i stor grad kom til å preges av tidens episke uttrykksbehov, og der Vasco Mausinho de Quebedos *Affonso Africano* fra 1611 synes å stå sentralt, selv om det sjelden omtales – et forhold vi også vil søke å belyse. Videre vil vi redegjøre for hvor de to omtalte portugisiske tekstene plasserer seg i forhold til hverandre, i forhold til den klassiske tradisjonen (i første rekke forbildene Homer og Vergil), og i forhold til episke tekster i europeisk samtid og nære fortid, i første rekke Torquato Tassos verk om det befriede Jerusalem.

Begrunnelsen for valget av tekst, eposet om Afonso «Afrikaneren», har flere aspekter i et internt perspektiv. Verket har siden midten av 1600-tallet, altså i størstedelen av sin 350 år lange historie, vært vist svært liten oppmerksomhet i portugisisk historiker- og kritikertradisjon. I årene etter utgivelsestidspunktet skal det etter sigende ha vært mer berømt enn *Os Lusíadas*, som senere er

---

<sup>1</sup> Noen få eksempler viser hvilken perifer plassering Camões og hans epos har i litteraturhistoriske og -kritiske kretser i vår egen tid: I Oberhelman, Kelly og Golsan (1994) nevnes riktig nok både verk og forfatter én gang i innledningskapitlet - som «Camões' epic of Spanish colonialism, *The Lusiads*»! Draper (1990) har noen få referanser til verk og forfatter, mens Murrin (1969 og 1980) overhodet ikke nevner det. Fletcher (1995), som har allegorien og ikke eposet som tema, viser seg derimot å ha kunnskap om det. - Om språklig tilkortkommenhet kan forklare deler av dette bildet, er det dog et faktum at verket tidlig ble tilgjengelig på andre språk. Til engelsk ble det f.eks. oversatt alt i 1655, og det har foreligget i ulike oversettelser, i bunden og ubunden form, frem til den siste, som ble utgitt 1997.

opphøyet til Portugals nasjonalepos. Verket er dermed interessant også fra et resepsjonshistorisk synspunkt, idet man bør se nærmere på omstendighetene som sendte det inn i glemselen, og vurdere om ettertidens taushet, fra et rent kunstnerisk synspunkt, kan sies å være vel fortjent.

## RAMMEN OM DET PORTUGISISKE 1600TALLS-EPOSET

Overgangen fra 1500- til 1600-tallet, som er tidspunktet da Quebedo skrev sitt verk om kong Afonso, «Afrikaneren», markerer begynnelsen på en lang nedgangsperiode i portugisisk historie. Fra å være en ekspanderende militær, økonomisk og religiøs stormakt med landområder på fire kontinenter – den prosess Camões beskriver i sitt epos eksemplifisert gjennom Vasco da Gamas ferd til India i 1497 – og det ene av de to iberiske kongedømmer Paven hadde tildelt halvparten av «den nye verden» i Tordesillas-avtalen av 1492, var landet fra og med 1580 del av en personalunion med Spania. I tillegg var dette Motreformasjonens storhetstid, hvilket i portugisisk og iberisk sammenheng primært betyr kamp mot den indre fiende – jødedommen – og mot den nærmeste ytre fiende – det mauriske Nord-Afrika. Mens den indre trosfiende ble bekjempet med Inkvisisjonens bål og Index, sendte man militære felttog mot den ytre, slik Vasco Mausinho de Quebedo beskriver det i *Afonso Africano*.<sup>2</sup>

Som en illustrasjon av den episke trang som kjennetegner portugisisk kulturhistorie fra og med renessansen, lister litteraturhistorikeren Fidelino de Figueiredo opp hele 64 episke tekster fra portugisisk område (inklusive det brasilianske) i perioden 1570 til 1904 (Figueiredo 1993:24-30). De fleste av disse tekstene er svært omfattende, og flere av dem er fullstendige eper etter klassisk mønster. Av titlene på Figueiredos liste er hele 38 utgitt i den perioden som er mest relevant for vår fremstilling, det vil si 1570 til 1700, og 30 av dem er 1600-tallsverk. Noen av disse tekstene (hvorav flere, etter datidens tradisjon,

---

<sup>2</sup> Afonso Vs ry som krigerkonge befestet seg for alvor i 1458, som konsekvens av den renessanse for korstogstanken som ble resultatet av tyrkernes erobring av Konstantinopel i 1453 og deres videre vandring mot det sentrale Europa. I 1456 oppildnet Paven de kristne europeiske fyrstene til korstog mot de vantro. Kun Portugals Afonso V svarte positivt på oppfordringen og ga bud om at han selv ville bekoste ett års felttog mot tyrkerne med en hær på 12 000 mann. Gullmynt med gyldighet i alle kristne riker ble preget, våpen og skip kjøpt inn. Da Paven døde og idéen om en nytt stort korstog ble skrinlagt, brukte Afonso de avsatte midlene på et nytt portugisisk felttog i Afrika. Først erobret han Alcácer Ceguer mellom Ceuta og Tanger. Deretter ledet han et mislykket erobringstokt mot Tanger i årene 1463-64, før han ga seg i kast med felttoget mot Arzila i 1471, som er temaet for Quebedos epos.

er skrevet på spansk) er fysisk tapt for ettertiden, og mange har tapt mye både av litterær og historisk interesse. De fleste som har lest eller øynet gjennom Quebedos *Affonso Africano*, vil inkludere verket i gruppen av tekster man bør gå stille forbi. – Foreliggende arbeid ønsker, som alt antydnet, å stille spørsmål ved denne historiske dom.

Quebedo omtaler ikke selv sitt verk som *epos*, men som ‘poema heroico’ – heltedikt.<sup>3</sup> Camões på sin side gir ikke sitt epos noen betegnelse overhodet, men det omtales i utgivelsesprosessen av inkvisisjonens sensor som *canto*, sang, i betydningen ‘lovsang’, ‘lovprisning’. – Et langvarig episk behov som det Figueiredo har dokumentert, vitner om ambisjonsnivået til et folk som ga seg verdenshavene i vold og beskrev store deler av den for europeeren dengang ukjente verden – og som tok mål av seg til å skildre og forklare *sammenhengen* mellom de ulike verdensdelene og kulturene. Disse observasjonene, eventyrlige opplevelsene og detaljerte studiene av mennesker, planter og dyr er fremfor alt dokumentert i den omfattende reise- og oppdagelseslitteraturen fra 1500- og 1600-tallet, en samling dokumenter som også omfatter dagbøkene til flere av de mest sentrale aktørene. Behovet for å holde bevisstheten om disse gjerningene skjerpet i en tid da det på flere vis begynner å gå utfor bakke, lar seg forklare nasjonalpsykologisk. Eposet, den høyeste og mest krevende sjanger, ble det naturlige valg av form. Dessverre var det også slik, hevder Figueiredo, at mens det episke behovet av politiske og sosiale grunner økte, svant den kunstneriske evnen.<sup>4</sup>

### AFFONSO AFRICANO SOM NASJONALT EPOS

Der det nasjonale eposet gjerne beskriver omstendighetene rundt en nasjons fødsel og, eventuelt også, dens videre historie i stigende kurve, slik *Os Lusíadas* gjør det, konsentrerer det episke heltediktet, som *Affonso Africano*, seg oftest om én viktig begivenhet, det dramatiske høydepunktet, i en slik historie. Det realhistoriske belegget kan også i det siste tilfellet variere, og det kan også

---

<sup>3</sup> Verkets fulle tittel er *Affonso Africano, poema heroico da presa d’Arzilla, e Tanger, dirigido a D. Alvaro de Sousa, Capitão da Guarda Alemã de Sua Magestade*. Etter utgivelsen i 1611 er verket kun utgitt i 1844 (av Typographia Rollandiana, Lisboa). Dette er en *fac simile*-utgave av den fra 1611, og også den foreliggende arbeid er basert på.

<sup>4</sup> «A frequência da poesia épica ou heróica desta época atesta, com as suas várias reproduções, uma decidida tendência do gosto público para êste género e, simultaneamente, uma limitada capacidade de inspiração criadora para satisfazer essa tendência. [...] A partir de 1580 os infortúnios políticos e a morbidez da mente exaltaram o valor daquelas duas heranças, a matéria heróica e a epopeia, que a celebrava.» (Figueiredo 1944:197-98)

foreligge litterære forløpere. I tilfellet *Affonso Africano* er det, innen den nasjonale kontekst, de portugisiske krønikene (og blant disse fremfor alt Rui de Pinas *Crónica de D. Afonso V*), de portugisiske *canções de gesta* og den nasjonale ridderromantradisjonen og sist, men ikke minst, den alt omtalte rike oppdagelseslitteraturen som danner bakgrunnen for Quebedos episke verk, slik det også var det for Camões. Det viktigste nasjonale forbildet er likevel Camões' eget epos.

Vasco Mausinho de Quebedos verk om Afonso V – 'o africano' – er et velkomponert, tidsriktig og fullstendig epos som oppfyller såvel Aristoteles' formelle krav, som senere konvensjoner vedrørende denne «høyeste» genre. I likhet med de mange andre tekster med episke og nasjonale ambisjoner fra samme periode har ettertiden betraktet det som steindødt og kjedelig og styrt av formkrav som senere er kommet i vanry. Om tidene skifter, fortjener Quebedos viktigste verk – eposet *Affonso Africano* – etter vår mening både å bli husket og verdsatt og ikke minst studert, som det sentrale episke barokkuttrykk det er – om ikke av det store publikum, så i alle fall av litteraturforskerne.

Man vet ikke når Quebedo ble født, bare at det var i byen Setúbal, og at han utdannet seg i sivil og kanonisk rett i Coimbra. Det er ikke kjent når og hvor han døde. Det faktum at Quebedo dediserer sitt verk til «Dom Alvaro de Sousa, Capitão da Guarda Alemã de Sua Magestade» (som i 1611 var den spanske Filip III), signaliserer offentlig sympati med unionen og unionskongen, selv om verket har et rent nasjonalt tema og dessuten er skrevet på morsmålet. Han skal forøvrig ha forspansket navnet sitt fra Cabedo i retning av det spanske Quevedo.

Som tilfellet var med den samtidige og på alle måter mer betydelige D. Francisco Manuel de Melo, som det kan være av en viss relevans å sammenligne Quebedo med som forfatterskjebne, ser det dermed ut til at Quebedo i sine tre skjønnlitterære verk<sup>5</sup> brukte morsmålet portugisisk i arbeider med nasjonalt tema og med høy nasjonal profil, hvorav den episke genre utvilsomt sto over de andre. Oversikten over de omlag 30 episke tekster av portugisiske forfattere Fidelino de Figueiredo nevner for perioden 1570-1699, omfatter kun et par-tre

---

<sup>5</sup> I tillegg til det portugisiskspråklige eposet *Affonso Africano* (1611) utga han på morsmålet et seks-sangers prosadikt ('poema narrativo') av sterk nasjonal karakter med tittelen *Discurso sobre a Vida e a Morte de Santa Isabel Rainha de Portugal e Outras Várias Rimas* i 1596. Dette var inspirert av tapet av nasjonal suverenitet, noe som i 1619 altså ikke avholdt ham fra å utgi hylningsdiktet *Triumpho del Monarcha Philippo tercero en la felicissima entrada de Lisboa* - der såvel valg av språk som tema uttrykker en positiv holdning til den spanske monarken i en politisk konfliktfylt samtid. Hvorvidt denne holdning var opportunistisk eller ektefølt, og i så fall resultatet av et endret standpunkt i saken, kan vi ikke vite.

tekster på spansk, hvilket er såvidt uvanlig, perioden som helhet tatt i betraktning, at det inviterer til å se det som et genretrekk. Dersom forfatterens holdningen til unionsspørsmålet forårsaket, eller bidro til, den stillhet som etter 1640 senket seg over forfatter og verk, kan den nasjonale litteraturhistorie- og kritikertradisjonen i så fall oppvise flere parallelle eksempler; det tar erfaringsmessig mer enn 300 år å sone forseelser av denne typen i portugisisk sammenheng.

Problemer med inkvisisjonssensuren fikk Quebedo derimot ikke, trofast som han var mot det religiøst-moralske påbud fra Motreformasjonen. Kommentarene fra de mange sensorene som måtte godkjenne verket før utgivelse, peker alle i samme retning: verket inneholder intet som strider mot Troen. *Det* var ikke tilfellet med *Os Lusíadas*, som introduserte Olympens guder som sentrale aktører i hendelsesforløpet. Sensors godkjennelse av førsteutgaven konkluderte likevel med at hedningenes guder kan passere i en poetisk sammenheng som denne, siden enhver jo vet at de i virkeligheten er demoner.

### *Quebedos epos som historisk og dramatisk prosjekt*

Verkets dramatisk handling kan kortfattet oppsummeres slik:

- Sang 1:* Afonso mottar i en drøm oppdraget fra Gud om å gå mot Arzila.
- Sang 2:* Han gjør seg klar til å dra. Tidspunktet, 1471, plasseres dermed ettertrykkelig i historien.
- Sang 3:* Adelen gjør seg klar. Flåten legger ut og møter trollmannen Eudolos krefter i en rekke dramatiske episoder, som også fyller 4. og 5. sang.
- Sang 6:* Flåten når kysten av Arzila. Kronprinsen, infanten João, bortføres med sine menn av Eudolo til Vellystens Øy.
- Sang 7:* Infanten João lar seg – nesten – lede i fortapelsen, men slutter seg til faren på krigsflåten, der angrep forberedes.
- Sang 8:* Enkeltskjebner på begge sider i kampen skildres.
- Sang 9:* Maurerne trenges, og det er klart at portugiserne vil vinne kampen.
- Sang 10:* Eudolo erkjenner det forestående nederlaget og tar infanten João inn i sin billeddekkede hule. Der viser og forklarer han ham Portugals videre fremtid i ulike verdensdeler. Særlig dveles det ved tragedien ved Alcácer Quibir (1578), der kong Sebastião og flere av de fremste adelsmennenes skjebne beskrives. – Fremtidsvisjonen fyller også sang 11.
- Sang 12:* De avgjørende duellene utkjempes, og seieren sikres. Datoen er 24. august, og moskéen vigsles til apostelen Bartolomeus; det feires messe. De døde gravlegges, deriblant en av Afonsos egne sønner. Skildringen av gravleggingen avslutter verket.

### *Quebedos epos som fortellerprosjekt*

Der Camões lot sin sanger anrope *sine* muser, Tejos nymfer, om utholdenhet og dikterevne til å besynge «o peito ilustre lusitano» (den portugisiske nasjon) på ferden verden over, og slik redde dem som utførte storverkene fra glemsel (et helt sentralt punkt både for Camões og for Quebedo), anroper sangeren i *Affonso Africano* Gud og sier at den som er dristig nok til å ville forsøke seg på et storverk (som dette dikterprosjektet), gjør klokt i å legge Gud til grunn for arbeidet, i håp om at Han vil se i velvilje til det. – Deretter blir likheten med åpningen av *Os Lusíadas* påfallende, med den forskjell at «o ilustre peito lusitano» ikke lenger er et 'fellesbryst' som hos Camões,<sup>6</sup> men bærer navnet, eller rettere: epitetet, Afonso *Afrikaneren*. Vi snakker dermed om kong Afonso V. Til grunn for begge epene ligger forestillingen om portugisernes providensialistiske oppgave som kristent (katolsk) kongedømme, som gjennom sitt unge verdensomspennende rike i henhold til Guds plan skal bli den nye kristne verdensmakt.

Fortellerformen er som hos Camões, selv om sangerens rolle og nærvær synes noe mer uklar hos Quebedo. Hans sanger anroper heller ikke sin «oppdragsgiver» om påfyll av kraft så ofte som Camões' sanger gjør det, når stemmen truer med å svikte og fortellerprosjektet blir både en fysisk og en kunstnerisk utholdenhetsprøve. Den uklarhet denne mindre tydelige fortellerstemmen representerer, har mange interne paralleller i Quebedos epos, ikke minst hva angår *fremdriften* i det dramatiske hendelsesforløpet. Dette er langt mindre spennende enn i *Os Lusíadas* og krever betydelig konsentrasjon og utholdenhet av leseren, som lett kan få inntrykk av at reisen over Gibraltar-stredet (fra Algarve til Ceuta) er like lang som Vasco da Gamas ferd fra Lisboa til Calcutta.

### *Verkets formelle trekk*

Formen er, igjen etter samme mønster som hos Camões, «a oitava rima», som er et renessanse-innlån fra Italia. Det dreier seg om åttelinjede strofer med fast stavelsestall i hver verselinje og fast rimfletning, der de to siste alltid rimer på hverandre. Hos Quebedo som hos Camões er rimmønsteret, innen den enkelte strofe, ABABABCC, og stavelsesantallet 10 («decasíllabo heróico») i henhold til portugisisk tradisjon, som teller til og med siste trykksterke stavelse. Mens

---

<sup>6</sup> Eposets tittel er flertallsformen av 'lusíada', som betyr Lusus' etterkommer, m.a.o. portugiserne. Ifølge tradisjonen var nemlig Baccus' sønn Lusus stamfar til folket lengst vest på Den iberiske halvøy. Det er portugisernes ekspansjon i Asia som gjør «stamfaren» til hovedmotstander i *Os Lusíadas*.

*Os Lusíadas* består av i alt 1102 strofer fordelt på 10 sanger, har *Affonso Africano* 12 sanger og tilsammen 1148 strofer.

*Affonso Africano* er i enda høyere grad enn *Os Lusíadas* et skriftepos; det har aldri vært tenkt fremført muntlig. Det har heller ingen muntlige forløpere, bare en realhistorisk hendelse som fant sted 130 år før nedskrivningstidspunktet, og som var godt kjent og dermed ga forfatteren lite slingringsmonn i den episke gjenfortellingen. (Hendelsene er forøvrig også gjenfortalt i *Os Lusíadas*' 6. sang, strofe 54-59.) Det har neppe et høyere innslag av referanser til den antikke verdens mytologi og litteatur enn eposet til Camões, men hos Camões, som jo hadde så mye mer han skulle ha fortalt, gjør disse referansene et mindre dominerende inntrykk. Den moderne leser av *Affonso Africano* kan derimot få inntrykk av at de klassiske referansene der ofte tjener som fyllstoff, i tillegg til å være tidsriktige og ornamentelle i forhold til verkets egen litterære kontekst.

Særlig gjelder dette naturskildringene, som dominerer i beskrivelsen av flåtens bevegelse mot land på den uskjermede Afrikakysten. Der Camões' forteller ofte synes å legge styrmannens og karttegnerens dagbok til grunn (det er da også, strengt tatt, forfatterens egen reiserute som beskrives, og ikke Vasco da Gamas)<sup>7</sup>, henfaller Quebedos forteller til lignelser og ekskurser som får beretningen til å stoppe opp, men uten å tilføre den noe vesentlig. Dermed kommer forholdsvis udramatiske observasjoner og forflytninger fort til å fylle hele sanger. Eposet kombinerer dermed de strukturelle sætrekk som er typiske for barokkens fortellende prosa, den omstendelige fortellingen full av innskudd og omveier, og for dens lyrikk, idet strofene ofte, rent forståelsesmessig, blir vanskelig tilgjengelige. At dette er kjennetegn ettertiden ikke har holdt høyt i kurs, er likevel neppe i seg selv tilstrekkelig til å forklare at verket ikke senere har klart å holde minnet om egen storhet levende.

De allegoriske innslag personifiseringen av naturfenomener og menneskelige idealer representerer, er også konvensjonelle innslag man må forvente i en tekst tilhørende denne genre og periode. Idet kampen omsider tar til – for dette er et epos om krig – blir det klart, gjennom beskrivelsen av symbolene motstanderne bærer, at det allegoriske innslaget i verket er mer omfattende, da de syv fremste

---

<sup>7</sup> Camões (1525?-1580) deltok i flere omganger som soldat i portugisernes krigshandlinger både i Afrika og i Østen, der han tilbragte ialt 17 år. Han var kan hende den første europeiske forfatter med førstehånds kjennskap til Afrikakysten og området fra Den persiske bukt og til Kina. I tillegg til å inneholde en rekke detaljerte opplysninger om historiske og geografiske fakta, gir verket oss en rekke referanser til datidens navigasjon og astrologi og informasjon om fremmede folkeslags utseende, religion og kultur. Verket er derfor en viktig kilde til kunnskap fra og om 1500-tallet og om et av verdenshistoriens dristigste sjøfartseventyr. Camões, som døde fattig og ignorert få år etter utgivelsen av eposet, dediserte verket til kong Sebastião, i håp om en beskjedne årlig kunstnerlønn.

menn på hver side i kampen representerer henholdsvis kardinaldydene og dødssyndene (fordelingen gir seg selv etter religiøse skillelinjer). I lys av den historiske bakgrunnen, gjenoppvekkelsen av korstogstanken og diktets åpning, er heller ikke dette overraskende.

Hva handlingens enhet angår, står Quebedo i god klassisk tradisjon, idet selve den dramatiske handlingen er meget konsentrert og utspilles i løpet av få dager. (Dette i motsetning til i *Os Lusíadas*, der handlingens enhet kun ivaretas som *prosjekt* – punkt én: finne sjøveien til India, og punkt to: befeste Portugals plass i verden og i historien.) Som i *Iliaden* og i *Odysséen* har den en lang forhistorie, og som i *Iliaden* (og hos Tasso i *La Gerusalemme liberata*) utspilles den i beleiringen – og til slutt erobringen – av fiendens by.

#### VERKETS GJELD TIL CAMÕES OG DE ANTIKKE EPENE

At Quebedos verk lener seg tungt på *Os Lusíadas*, er verken unaturlig eller problematisk; man hadde jo ikke våre dagers syn på litterære plagiat. Lånene fra Camões gjelder ikke minst oppholdet på Kjærlighetens Øy i 9. sang, selv om foranledningen hos Quebedo er annerledes; kronprinsen João og hans menn bortføres jo til Vellystens Øy av trollmannen Eudolo. Det de opplever der, blir imidlertid mindre direkte skildret enn beskrivelsen av hendelsene på kjærlighetsøya i *Os Lusíadas*, som pådro seg sensurens vrede for sin utilslørte skildring av hvordan sjømennene tok for seg av nymfenes herligheter.

Som dramatisk forløp og som *quest* er det åpenbart at den sjøreise Camões beskriver, forholder seg til *Odysséen* og fremfor alt til *Aeneiden* og kan sies å forene de to respektive klassiske heltenes mål og resultatet av deres bestrebelser (finne veien hjem, vinne nytt land), mens Quebedo i større grad forholder seg til *Iliaden* – dog uten noen Helena-figur i verken konkret eller overført betydning, om man da ikke regner det å røve en by tilbake fra Djevelen (maureren) som et slikt element.

Camões' epos kan også sies å være mer demokratisk, idet helten Vasco da Gama, sin fremskutte posisjon til tross, kun er *leder* for sine menn;<sup>8</sup> eposets egentlige heltefigur er kollektiv, den portugisiske nasjon, noe som gjennomgående er meget tydelig. Quebedos helt er derimot kongen, legemliggjøringen av den gudegitte statsmakt og visdom. Til tross for at kongen i lange perioder er fraværende i det dramatiske forløpet slik fortelleren redigerer beretningen om

---

<sup>8</sup> Vasco da Gama fremhever i *Os Lusíadas* sitt eget lederskap på bekostning av både Aeneas og Odysseus, som han hevder var dårlige ledere for sine menn. Også det mannlige lederskap til havs og i felten fremstår dermed som en portugisisk dyd.



det, er han likevel alltid den sentrale figur og tyngdepunktet i dramaets utvikling. Hans viktigste støttespillere karakteriseres og identifiseres gjennom sin adelige rang og derav tilsvarende kvalitet på valen. Utover dette opptar den enkelte person og skjebne – og dermed den *psykologiske* skildringen – Quebedo i liten grad, mens man hos Camões opplever å komme enkeltaktører tett inn på livet.

*Os Lusíadas* har en forteller som kontinuerlig setter det dramatiske hendelsesforløpet inn i et større tidsperspektiv – i noen grad gjennom egen beretning, men primært gjennom utstrakt delegering til innskutte fortellere og gjennom varsler fra høyere makter. Hos Quebedo blir bakgrunnshistorien, retrospektivet, i hovedsak *fortalt*, mens fremtidsvisjonen oppleves visuelt og forklares, som en ekfrase, ved hjelp av veggmaleriene i trollmannens hule. Quebedo lar dermed den fysiske representanten for det onde, trollmannen, ha sannsigerens rolle og dermed forene det som hos Camões er et motsetningspar – portugisernes viktigste beskytter Venus og hennes «nestkommanderende», nymfen Tethys, på den ene siden og hovedmotstanderen Baccus i vekslende forkledninger og med ulike håndlangere på den andre. Antagelig må denne forenklingen forklares utfra det faktum at der Camões har mange måneders dramatiske opplevelser i vekslende kulturer å spille ut mot, må Quebedo forholde seg til et enklere fiendebilde og et sterkt begrenset dramatisk, geografisk og tidsmessig scenarium. Hos ham blir dermed også seieren tydeligere, i betydningen: nedkjemping av fienden. Det er derfor ikke unaturlig at det nettopp er de onde kreftenes representant, den slagne trollmannen, som, på et tidspunkt da det endelige slaget fortsatt ikke helt er kjempet til ende, lar seierherren, representert ved kronprinsen João, få del i sin innsikt om historiens videre gang.

Det er forøvrig karakteristisk at der Camões' renessanseepos skildrer portugisernes fremtid optimistisk, gjennom et slags teknisk eventyr (synet av 'a máquina do mundo') fra toppen av et fjell, presenteres fremtidsvisjonen i Quebedos barokkepos fra dypet av en mørk hule og med klare varsler om katastrofen som skal avslutte seiersrekken. Kun førti år skiller utgivelsen av de to tekstene, og samtidskritikken og fremtidsrealismen er på ingen måte fraværende heller hos Camões. Hos Quebedo helles det imidlertid definitivt malurt i fremtidens beger, særlig gjennom visjonen om kong Sebastiãos endeligt.<sup>9</sup> Selv

---

<sup>9</sup> Det berømte slaget ved Alcácer Quibir i 1578 er det ikke skrevet noe episk dikt om i portugisisk sammenheng. Krigseventyret var en politisk katastrofe for portugiserne fordi den unge, ugifte kongen falt. Arvestriden som fulgte, førte to år senere til tapet av nasjonal suverenitet gjennom unionen med Spania, som varte frem til 1640. I tillegg førte nederlaget nærmest til økonomisk ruin fordi kongen hadde hyret en stor kontingent dyre

om beretningen om Afonsos beleiring av Arzila ender med en total militær og religiøs seier, greier Quebedo altså ikke helt å holde sin egen samtids erfaring utenfor diktet, en nasjonal kriseerfaring som inntreffer nettopp i årene mellom utgivelsen av de to portugisiske epene. – Denne noe elegiske tone står godt til den episke helten Affonso, som kanskje best kan karakteriseres som en middelaldersk ridder med barokke kvaler, for hvem ikke minst livets forgjengelighet og skjebnens uforutsigbarhet står sentralt. Såvel denne beherskede tone som selve den avsluttende handlingen, gravleggelsen av den falne kongesønnen, peker imidlertid klart tilbake til sluttscenen i *Iliaden*. I begge tilfeller er det en viktig del av nasjonens stolthet og fremtidshåp som legges i jorden.

Vi kan så langt trekke følgende konklusjon av sammenligningen mellom *Affonso Africano* og *Os Lusíadas*:

- Begge de to portugisiske epene er oppbyggelige (Quebedos mest) og patriotiske (Camões' mest).
- Begge er historiske heltedikt og *utferdsdikt*; *Os Lusíadas* er mer dramatisk beskrivende og *Affonso Africano* mer didaktisk.
- Eros har liten plass i begge, og da avgrenset til en situasjon – et territorium – utenfor det normale, på henholdsvis Kjærlighetens og Vellystens Øy. Objektet er ikke i noe av tilfellene kvinner av kjøtt og blod, men nymfer, og det kan derfor diskuteres hvorvidt mennenes kristne moral virkelig tar skade av det erotiske rekreasjonsoppholdet. Særlig Quebedos epos er utover dette et maskulint og også meget kyskt verk; de positive kvinneskikkelser som skildres, gråter over sine menns og sønners lik.
- Humor og ironi har skrinne kår i begge epene, som er sterkt panegyriske på nasjonens vegne såvel i et historisk perspektiv som i et samtidsperspektiv.
- Begge er fri for svik i egne rekker. Når portugiserne utsettes for svik, skyldes det fienders overnaturlige inngripen og skjer som forvandling eller forkledning, og med maurere som agenter.
- Begge eper fremholder i sterk grad ærestemaet (individuelt) og stoltheten (kollektivt og nasjonalt).

---

leiesoldater til felttoget, og fordi en rekke adelsmenn ble tatt til fange og måtte kjøpes fri med dyre løsepenger i årene som fulgte. For en fremstilling av slaget i arabisk historietradisjon, se Lucette Valenci (Valenci 1992).

## ET PORTUGISISK MOTREFORMASJONS-EPOS

De to portugisiske episke diktene forenes også i sin karakter av «erobringstokt» på vegne av den kristne tro. Dette aspektet er totalt dominerende hos Quebedo og også det offisielle *hovedmål* for Vasco da Gamas tokt østover, selv om dette i Camões' beretning i lange perioder mest kan synes som et ferniss rundt en spennende og fantastisk reiseskildring. – Det sterke gjennomslaget for den nye korstogstanken markerer derimot tydelig hvordan *Affonso Africano* i langt større grad er preget av Motreformasjonen.

Dette er antagelig også hovedgrunnen til at man der ikke finner representanter for det gresk-romerske panteon som aktører i hendelsesforløpet, slik man gjør det i *Os Lusíadas*. Konflikten utspilles dermed i et rent kristent-maurisk motsetningsforhold, noe som gjør den ideologiske/religiøse konflikten i verket like stram og begrenset som det dramatiske og geografiske scenariet, sammenlignet med Camões' tekst, som også i religiøs forstand bringer flere elementer suksessivt inn etter som det geografiske scenariet endres – dog uten noen gang å fjerne *maureren* som hovedmotstander. Den totale seieren over de vantro fører imidlertid ikke til dåp og omvendelse i stor stil verken hos Quebedo eller Camões, slik man ser det i de episke diktene som beskriver samme type åndskonflikter (og kamp om landområder) i den «nye» verden<sup>10</sup>. De velkjente historiske fakta og respekten for islams stilling gjør en slik løsning umulig i Quebedos tilfelle, som må nøye seg med å la maurerne rømme byen, hvilket de faktisk også gjorde, ifølge historieskriverne på begge sider av frontlinjen.

*Affonso Africanos* sterke preg av å være et Motreformasjons-epos lanserer Torquato Tassos noe eldre *La Gerusalemme liberata* som det naturligste forbildet. Rådende oppfatning er her at Quebedo har hentet en rekke handlingselementer fra det italienske eposet.<sup>11</sup> Det faktum at Quebedo unnlater å intro-

---

<sup>10</sup> Jf. de episke tekstene fra brasiliansk område fra klassisismen og til romantikken. Her ender konflikten ufravikelig med at de gode indianerne mottar dåp og kristent navn og slutter seg til de hvites (portugisernes) politisk-kulturelle prosjekt, mens de onde indianerne, som tviholder på egen kultur og landområder, går fortapt.

<sup>11</sup> «[...] a matriz do seu poema, como a da *Malaca Conquistada* de Sá de Meneses, é a *Jerusalém Libertada* (1581) de Tasso, o poema por excelência da Contra-Reforma, sobretudo na sua refundição de 1593.» (Saraiva, Lopes 1979:390-91) Denne konklusjonen i landets lenge ubestridt viktigste litteraturhistorie synes å være ordrett overtatt av de ytterst få andre som i våre dager nevner verket. Fidelino de Figueiredo nevner på sin side overhodet ikke Tassos innflytelse i noen av sine korte omtaler av verket. (Figueiredo 1930, 1944 og 1993) Heller ikke Hernani Cidade har noen referanse til Tassos epos. (Cidade 1968:361-62) Mer bemerkelsesverdig er det imidlertid at Teófilo Braga i sin gjennomgang av en rekke av de øvrige 1600-tallsepikere og deres verk, ikke nevner verken Quebedo eller *Affonso Africano*, til tross for at han åpner kapitlet med en

dusere kjærlighetshistorier – til og med amorøs brobygging over konfesjons- og fiendegrensene, slik Tasso gjør det – og tvert imot avviser tilløp til slikt som utslag av Djevelens list, er nok primært et uttrykk for hvor knugende Motreformasjonsklimaet var i Portugal i forhold til i Italia, selv om det også der var vanskelig nok (jf. Tassos egen livshistorie og hans lammende redsel for Inkvisisjonen). Dette er et historisk faktum som, direkte og indirekte, fikk store konsekvenser for portugisisk kulturliv helt frem til 1800-tallet.<sup>12</sup> – Det er imidlertid flere grunner til å stille spørsmål ved stemplingen av *Affonso Africano* som et dårlig plagiat av *La Gerusalemme liberata*.

Rent praktisk er det ikke bare fullt mulig, men antagelig også sannsynlig, at Quebedo i tiden før 1611 har kjent og lest Tassos berømte opus med tema fra det første korstoget, et verk som jo ble utgitt første gang i Italia i 1580. Uten å ha tilgang til detaljer i Quebedos biografi, for eksempel kjennskap til hans litterære miljø, eventuelt hans reisevirksomhet til utlandet, bør man likevel være varsom med å påstå at han hadde så inngående kjennskap til det at han brukte det som mal for sitt eget arbeid. Vi vet jo heller ikke hvor lenge han selv arbeidet med sitt episke dikt om Afonso «Afrikaneren», bare når det ble utgitt, samt at sensorenes vurdering av det tok til i 1609. Det faktum at Lope de Vega samme år, etter flere års arbeid, utga sin episke tekst *Jerusalén conquistada*, som han betraktet som «annen del» av Tassos tekst – og som han skrev blant annet for å bøte på det forhold at Spania ikke hadde noen som kunne måle seg verken med Camões eller Tasso<sup>13</sup> – viser klart at Tassos tekst tidlig har vært godt kjent i litterære iberiske kretser.

Det særlig Quebedos allegori-bruk som hevdes å være hentet fra Tasso. Også dette forhold fortjener imidlertid en kommentar. Fremfor bruken av allegoriske figurer i seg selv, er det den forklaring, den allegorese, forfatteren Quebedo gir leseren i det forordet han kaller 'Diktets allegori' (*Allegoria do Poema segundo*

---

redegjørelse for den store episke konflikten i samtiden, den mellom de såkalte 'Camoístas' og 'Tassistas'. (Braga u.d.:297-346) - En vurdering av Quebedos plassering i forhold til denne konfliktlinjen er det ikke rom for i foreliggende arbeid.

<sup>12</sup> Bethencourt (1996) er en utmerket kilde for et komparativt blikk på situasjonen i Portugal, Spania og Italia. Det er imidlertid lite sannsynlig at Tassos verk, på grunn av sitt innhold, ble satt på Index i Portugal, selv om Petrarca havnet der.

<sup>13</sup> «Las letras españolas no tenían una epopeya culta semejante, no ya a la *Eneida*, sino a las más cercanas de Camões y Tasso. En el ambiente se sentía la necesidad de una creación grandiosa que contentara el orgullo nacional, más empinado que nunca al doblar el mil seicientos, cuando ya [...] empezábamos a vivir de glórias pretéritas. Lope soñó dar a España el poema heroico de que carecía.» (Lapesa in Rico 1983:171) Verket annonseres forøvrig allerede i forordet til hans *Rimas* i 1604, og ble antagelig påbegynt alt i 1598, ifølge Lapesa, som også redegjør for den spanske ridderromanens store betydning for Tassos epos (Lapesa 1967); den litterære påvirkningen gikk altså i mer enn én retning.

a *Fabula*), som synes mest interessant. Det er da også dette som er det sentrale punkt i de portugisiske litteraturhistorikerne Saraiva og Lopes' postulat om at Quebedos epos kun er å betrakte som en etterligning av Tassos tekst.<sup>14</sup> Tassos allegorese, hans egen *Allegoria del poema*, ble forøvrig forfattet og utgitt etterhånd, og lå følgelig ikke som en leserveiledning i selve verket.

Ut fra allegoresen blir det klart at Afonso V, den kraftige kriger, erobrer Arzila, som er hans sjels by. Han får adgang til den gjennom fem porter, som representerer de fem sansene, etter et slag der det i fremste rekke fra hver side kjemper syv krigere. De kriste krigerne representerer de syv kardinaldydene, mens de mauriske representerer de syv dødssyndene. Moskéen som inntas og innvies til Gud, representerer det menneskelige hjerte. Den vakre jomfruen som i en drøm ga kongen oppdraget, er Troen; havet representerer helveteskreftene i regi av Djevelens stedfortreder, trollmannen Eudolo, som også bortfører Kjærligheten, i kronprins João's skikkelse, til Vellystens øy, der han nesten går fortaapt.

Det spesielle ved Quebedos allegorese er altså at den tar utgangspunkt i vel dokumenterte og nedskrevne historiske fakta og gjengir disse etterrettelig, for så, gjennom sin belæring til leseren, å gi de samme hendelsene et allegorisk innhold. Derved sikrer han seg at leseren ser den allmenngyldige og evige sannhet bak dramaet, samtidig som de historiske figurene, som *eksempler*, får en høyere status enn de ellers ville hatt. Dette er Quebedos vri på allegorien som litterært grep, mens Camões i sitt epos, etter klassisk episk mønster, i stor grad anvender av den gresk-romerske gudeverden til samme formål.

Uansett hvordan Quebedos forhold til Tassos berømte verk har vært, kan vi dermed konstatere at den *konvensjonelle* (allegoriske) personifiseringen av naturfenomener som man finner hos Camões, hos Quebedo kombineres med en *eksemplifisering* av historiske personer og fysiske og geografiske forhold – ikke minst byen Arzila – og gir disse et symbolsk tilleggsinnhold, som i lys av forfatterens intensjon med verket, blir det primære. Hele det dramatiske hendelsesforløpet allegoriseres dermed og gis et moralsk-religiøst innhold som går langt utover den realhistoriske begrunnelse for hendelsen og nærmest reduserer denne til råmateriale.

---

<sup>14</sup> «É escusado continuar o esmiuçamento dos símiles alegóricos, em que a influência de Tasso, quase a sua paráfrase, se sente [...]» (Saraiva, Lopes 1979:391)

*AFFONSO AFRICANO* I RESEPSJONSHISTORIENS DUNKLE LYS

Vasco Mausinho de Quebedo har muligens hatt ambisjoner om å bli «sin tids Camões» eller endog overgå sin forgjenger og har, som et ledd i dette og i tråd med rådende praksis, hentet legitimitet fra *Os Lusíadas* ved å bruke handlingselementer, formelle komponenter og deler av dette verkets struktur i sitt eget dikt, akkurat som han har brukt elementer fra de klassiske epene. Hvorvidt han i tillegg i stor stil har stjålet fra Tasso, vil vi derimot tillate oss kun å opprettholde som en mulighet.

Etter kong Sebastiãos død i 1578 skjøt nedgangstiden fart, og Quebedos kongeskikkelse må, i tillegg til å være historisk korrekt i forhold til sin modell fra 1470-tallet, også sies å bære i seg noe av den sterke nostalgi som preger nedskrivningstidspunktet, slik vi alt har vært inne på.<sup>15</sup> I tillegg må såvel verket som kongeportrettet (slik også den alt omtalte dedikasjonen innbyr til) leses som en hyllest til den sterke nasjonale kongemakten, som i Quebedos samtid altså var representert ved spanskekongen Filip. En slik motstridende holdning i spørsmålet om lojalitet mot den nasjonale selvstendighetstanken er ikke bare vel mulig, og heller ikke enestående for Vasco Mausinho de Quebedo. Men tidspunktet nærmet seg for når vankelmodighet i forhold til dette vitale spørsmålet skulle bli fatal. – Sammenlignet med Camões' epos, som etter beskjedne oppmerksomhet i årene etter utgivelsen fikk sin første renessanse som et sentralt *nasjonalt* verk nettopp da landets selvstendighet ble gjenvunnet i 1640 og under de påfølgende årenes blodige restaurasjonskriger, beskriver Quebedos epos den motsatte resepsjonshistoriske – eller kanskje rettere: resepsjonspolitiske – bevegelse, idet det i denne perioden later til plutselig å forsvinne inn i det historiske mørke.

Tidspunktet er neppe uten betydning. Vi vil derfor våge den påstand at det ikke *bare* var *Affonso Africanos* sterke barokkpreg som sto i veien for en gjenoppdagelse lik den *Os Lusíadas* fikk tidlig på 1800-tallet, og som snart plasserte dette verket på førsteplass i den nasjonale kanon, som Portugals *nasjonalepos*. Det er nemlig ingen tilfeldighet at Almeida Garrett som den portugisiske litterære romantikkens «første handling» re-introdiserte nettopp epikeren Camões i den nasjonale bevissthet. I denne nasjonalromantiske rus hadde *forfatteren* Vasco Mausinho de Quebedo neppe hatt noen plass, selv om hans

---

<sup>15</sup> «Para que haja epopeia é necessário que haja matéria épica de criação colectiva e sentimentos de ufanía heróica, inacessíveis ao derrotismo. Essas condições é que tinham cessado em 1580.» (Figueiredo 1944:198)

sterkt nasjonale epos formelt sett skulle vært mindre i utakt med romantikkens poetiske idealer.<sup>16</sup>

Også fordi det implisitt er farget av det ydmykende slag som skulle komme, ble *Affonso Africano* en tekst det nasjonalromanstiske prosjekt måtte gå utenom. *Os Lusíadas*, derimot, ble skrevet i den nasjonale storhetstidens siste fase, om enn avsluttet på dens dødsleie, og kunne derfor hentes frem hver gang nasjonens storhet, handlekraft og særegenhet skulle manes frem. Faktisk brukes det slik den dag idag. – Disse historiske avveiningene kan nok klargjøre romantikernes holdning til verket, men de gir ingen rimelig forklaring på det faktum at Quebedos epos, til tross for den betydelige litteraturkritiske oppmerksomhet man i de siste ti-årene har ofret barokklyrikken, fortsatt synes å friste tilværelsen i en resepsjonshistorisk skjærsild. Eller kanskje er det fortsatt nettopp det de gjør.

#### BIBLIOGRAFI

- Bethencourt, F. 1996. *História das Inquisições*. Portugal, Espanha e Itália. Temas & Debates, Lisboa.
- Braga, T. 1984. *História da Literatura Portuguesa. 3.o volume: Os Seiscentos*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- Camões, L. V. de [1572] 1989. *Os Lusíadas*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.
- Camões, L. V. de 1997. *The Lusíads*. A new translation by Landeg White. Oxford University Press, Oxford and New York.
- Cidade, H. [1933] 1968. *Lições de cultura e literatura portuguesas. 1.o volume – (séculos XV, XVI e XVII)*. Coimbra Editora, Coimbra.
- Costa, D. P. da 1990. *Raízes arcaicas da epopeia portuguesa e camoniana*. Biblioteca Breve, Lisboa.
- Draper, R. P. 1990. *The Epic. Developments in Criticism*. Macmillan, Basingstoke.
- Figueiredo, F. de 1930-31 (2.a edição). *Historia da Litteratura Classica*. Livraria Classica Editora, Lisboa.

---

<sup>16</sup> De portugisiskspråklige romantikerne, og spesielt de som hadde sine røtter på den andre siden av Atlanterhavet, var intenst opptatt av eposet som bærer av samtidens politiske og sosiale idealer. De fleste klarte imidlertid ikke å realisere sine episke ambisjoner, og det eneste fullbårne romantiske epos som ble resultatet av anstrengelsene, Gonçalves de Magalhães' *A confederação dos Tamoios* fra 1856 som, tradisjonen tro, var tilegnet monarken (keiser Pedro II), skapte en voldsom litterær debatt og ble levnet liten kunstnerisk ære.

- 1944. *História Literária de Portugal (séculos XII-XX)*. Editorial Nobel, Coimbra.
- 1993. *A épica portuguesa no século XVI*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Fletcher, A. [1964] 1995. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- Lapesa, R. 1967. *De la edad media a nuestros días*. Gredos, Madrid.
- Murrin, M. 1969. *The Veil of Allegory*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- 1980. *The Allegorical Epic. Essays in Its Rise and Decline*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Oberhelman, S. M., Kelly, V., Golsan, R.J. (eds.) 1994. *Epic and Epoch. Essays on the Interpretation and History of a Genre*. Texas Tech University Press, Lubbock.
- Quebedo, V. M. de [1611] 1844. *Affonso Africano, Poema Heroico da Presa d'Arzilla, e Tanger*. Typographia Rollandiana, Lisboa.
- Rico, F. (ed.) 1983. *Historia y crítica de la literatura española. III Siglos de Oro: Barroco*. Editorial Crítica, Barcelona.
- Saraiva, A. J., Lopes, O. [1955] 11.a ed. 1979. *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora, Porto.
- Valensi, L. 1992. *Fables de la memoire: la glorieuse bataille des trois rois*. Editions du Seuil, Paris. (Portugisiskspråklig utgave 1994: *Fábulas da Memória. A batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.)



# LITERARY NATIONALISM AND POSTCOLONIALISM IN ARGENTINA: *MARTÍN FIERRO*: EPIC POETRY?<sup>1</sup>

Nelson González-Ortega

## I. INTRODUCTION

The well-known Argentine writer and literary critic Leopoldo Lugones, in a series of public lectures in 1913, identified the long Poem *Martín Fierro* (1872, 1879) written by José Hernández (1834-1886) as “The Gauchesque Epic of Argentinean Letters” and as “An epic poem that expresses the heroic life of our race, like the [*Cid*] Campeador” (Carrino, et. al. 7; Lugones 1237). Both common readers of *Martín Fierro*, as well as academics and literary critics, such as Miguel de Unamuno (58), Leopoldo Lugones (1237), Ricardo Rojas, (Vol. II, 57), and Henry A. Holmes have gradually linked this poem with the origin of Argentine national identity, notwithstanding that this work tacitly underwrites the colonial exploitation, violent integration, and even eventual annihilation of the Gaucho peasant, the Indians, and the black population of 19th-century Argentina.

The fact that poets, novelists, journalists, critics, and the general public have embraced the interpretation of *Martín Fierro* as a work that defines Argentine national identity, has, in my opinion, diverted the attention of most critics from the real core of the analysis, which is that the very concepts of “literature,” “history,” “identity,” and “nationality” are and have been cultural constructs. These have both entered and helped form nation-states, national identities, and literary cultures in Western societies and their former colonies.

The purpose of this essay is, then, to analyze *Martín Fierro* from the point of view of a non-canonical reading by using some of the theories of Benedict Anderson and Edward Said, to explain the processes involved in the formation of the official concept of national literature in Argentina. Anderson considered society and its institutions, among them history and literature, “imagined communities”, that is, social and cultural constructions.<sup>2</sup> Departing from Anderson’s theory, Said and postcolonial critics in general aim at establishing “The critical analysis of the history, culture, literature, and modes of discourse

---

<sup>1</sup> This study is composed of two interrelated parts (section I - IV). Only Part 1 (sections I - II.) will be published in this issue of *Romansk Forum*.

<sup>2</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983).

that are specific to the former colonies of England, Spain, France, and other European imperial powers” and, correlatively, to disestablish the traditional, “Eurocentric discourse that assumed the normality and preeminence of everything ‘occidental’, [ ... ] in which the colonial other is not only subordinated and marginalized, but in effect deleted as cultural agency” (Abrams 236).

When applied to the literary analysis of *Martín Fierro*, the theories of Anderson and Said can be relevant to identify the following aspects in its poetic discourse: a) to locate the origins of the ideology articulated by the lyric speaker in his fictional representation of Gauchos, Indians, and Blacks, either as *bon savages* or as “exotic barbarians”; b) to determine to what extent these 18th- and 19th century “Eurocentric” ideologies correspond to the ones put forward in written texts by author José Hernández and other 19th-century Argentine writers and intellectuals; and c) to argue that the interpretation of *Martín Fierro* as a “foundational”, “epic”, and “literary” work was instrumental for establishing the official concept of national literature in Argentina.<sup>3</sup>

These questions are complex and there is, of course, not easy answers to them. However, to explore critically these cultural – literary and historical – issues, we will attempt here not only to analyze the intratextual or internal components of the poem – to verify if it is an epic work or not – but also to look at the contextual relations the poem establishes between authorial ideology and literary nationalism. And to relate the preliminary results of that analyses to some of Said’s theoretical concepts (i.e., “Hegemony / Dependency”, “Strategic Locations”, and “Strategic Formations” [Orientalism 20]) – to try to uncover some of the processes involved in the creation of the Literary Nationalism in Argentina.

---

<sup>3</sup> I use here the concept of “Ideology” in a similar way that the historian Alun Munslow and the Marxist scholar Antonio Gramsci understand it. “Ideology. A coherent set of socially produce ideas that lend or create a group or consciousness. Ideology is time and place specific. Constituted as a dominant mode of explanation and rationalization, ideology must saturate society and be transmitted by various social and institutional mechanisms like the media, Church, Education and the law. In the view of certain commentators, ideology is to be found in all social artifacts like narrative structures (including written history), codes of behaviour and patterns of beliefs” (Munslow 184). Ideology, according to Gramsci, is closely related to “hegemony”. “Hegemony is power achieved by a combination of coercion and consent. [ ... ] Ideology is crucial in creating consent, it is the medium through which certain ideas are transmitted and more important held to be true” (Gramsci, qtd. in Loomba, 29).

### II. INTRATEXTUAL LEVELS IN *MARTÍN FIERRO*: STRUCTURE AND PLOT

A useful starting point for the analysis of *Martín Fierro* could be to comment briefly on the main technical and thematic aspects (structure, plot, lyrical voices, metrics, style, topoi, and epic elements) employed by Hernández's speaker to present and organize poetically his narrative poem.

*Martín Fierro* has 7206 verses, and it is composed of two parts: The Departure (*La Ida*) and The Return (*La Vuelta*).<sup>4</sup> In the first part, Fierro narrates his misfortunes, which start when he is dragged away from his home and family by the military and is taken as a soldier to fight the Indians on the border ("La frontera") – the border line that separates the Christian territory from the Indian lands. Fierro deserts and goes back to his former home and finds out that his house was destroyed by the military and that his wife and sons were thrown away; they were gone. Lonely and desperate, Fierro became a bad gaucho (*un gaucho malo*). He kills then two men: a black and a brave gaucho; and he continues to flee. When Fierro is finally cornered by the military police, he fights back, but a sargent Cruz, seeing Fierro's bravery, switches sides and joins forces with him. They eventually overcome the attackers and escape the police. The first part of the poem ends when the runaways Fierro and Cruz cross the border and go on to live with the Indians.

The second part of the poem, The Return, narrates the misery and subjugation that Fierro and Cruz experienced during the two years they stay with the Indians. Victim of some type of plague, Cruz dies, while Fierro – after killing an Indian to defend a prisoner, a Christian woman – flees with her back to his homeland. There he finds two of his sons as well as Picardia, the son of sargent Cruz. In rural bars and/or general stores called *pulperías*, where all of them recount their respective difficulties and misfortunes – of being gauchos constantly chased by the military and the Argentine state officials – Fierro meets a black youngster, the son of the black man that Fierro had killed. The young man challenges Fierro to a *payada*, or verbal duel in verse accompanied by sad guitar music. Fierro, now an experienced and conformist man, beats the black youngster in the *payada* and avoids a physical confrontation with him. The second part of the poem ends when Fierro separates from his sons and friends,

---

<sup>4</sup> In this article I used the following Spanish and English editions of *Martín Fierro*: José Hernández *Martín Fierro*, ed, Luis Záins de Medrano. México: Letras Hispánicas (1987); and Frank G. Carrino, et al., trans. and eds. *The Gaucho Martín Fierro* (1872). Delmar, New York: Scholars Facsimiles & Reprints, 1974. All citations refer to the Carrino's translation of Hernandez's poem. Otherwise, translations are mine.

giving them valuable advice both to learn to suffer in silence the injustices of gaucho life and to learn to become good citizens properly integrated in city life.

### *II.1. The oral tradition code and the lyric voice*

The gaucho peasants lived in the 19th century in the vast Argentine valleys or *pampas*, where they worked and lived as cowboys and horsemen. The gaucho recreation included rodeos, horse riding competitions, knife-fighting, guitar playing and singing poetic songs or *payadas* for other gauchos around campfires in the plains or in the *pulperías*.

The *payadas*, or gaucho songs, were originally composed, improvised and sang by the *payador* o gaucho singer, but never written. Thus the genuine and primitive gaucho songs have been lost. It was only when educated men of letters recovered the lost history of the gauchos that the gaucho songs were recorded and reconstructed in writing. That happened when the *letterati* by means of that writing process created the books which compose the subgenre called la *literatura gauchesca*.

José Hernández, one of these men of letters, represented in the poem *Martín Fierro*, a *payador*, or minstrel, who recounted lyrically in a stylized oral register the gaucho's way of living. In nearly all its stanzas, Martín Fierro is the lyric "I" of the gaucho singer who sings his story from his own point of view, as shown in the first stanza of the poem.

Here I sit and sing	<i>Aquí me pongo a cantar</i>	(X)
to the beat of my guitar,	<i>al compás de la vigüela</i>	(A)
'cause a man who's kept awoken	<i>que el hombre que lo desvela</i>	(A)
By a heavy sorrow,	<i>una pena extraordinaria,</i>	(B)
Like a lonely bird	<i>como la ave solitaria,</i>	(B)
Consoles him by singing.	<i>con el cantar se consuela.</i>	(A)

(Lines 1-6)

As critics have already noted, most gaucho singers (*payadores*) used ten-line or decima verse, but Hernández throughout *Martín Fierro* uses *sextilla* or six-line, octosyllabic verse with the first line unrhymed: XAABBA. The author preferred assonance to consonant rhyme. Each stanza is usually divided in three couplets: the first couplet presents the topic, while the second develops it fully, and the last concludes vigorously the stanza in the form of a synthesis, a proverb or a commentary which appeals for an answer.<sup>5</sup> *Martín Fierro's* use of paramiology

---

<sup>5</sup> Emilio Carrilla, "La métrica del *Martín Fierro*." *Thesaurus*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, Vol. XXVII. 3 (Sept.-Dec., 1972) 465.

(the inclusion of proverbs in literature) is an element very rooted in Peninsular Spanish literary tradition. However, in Fierro, the proverbs are greatly modified by the gaucho's colloquial language and his way of life.

The complete identification of the cultivated poet Hernández with the illiterate gaucho singer Fierro and his life on the *pampas* can be fully appreciated in the following lines:

I'm not a singer with learnin',  
but once I set myself to singin'  
there's not stoppin' me  
and I can go on and on,  
the verses gushed out of me  
like water from the spring.

(Lines 49-54)

*Yo no soy cantor letrao  
mas si me pongo a cantar  
no tengo cuando acabar  
y me envejezco cantando,  
las coplas me van brotando  
como agua del manantial.*

I'm a bull in my corral  
and a bigger one in someone else's;  
[ ... ]

(Lines 61-62)

*Yo soy toro en mi rodeo  
y toraso en rodeo ajeno;*

So listen all of you  
to the story of my woes  
that I never fight or kill  
unless I have to [ ... ]

(Lines 103-106)

*Y sepan cuantos escuchan  
de mis penas el relato  
que nunca peleo ni mato  
sino por necesidad*

Now listen to a story  
told by the gaucho on the run,  
who as father and husband has been  
hard-working and willing,  
and still people  
take him as an outlaw.

(Lines 109-114)

*Y atiendan la relación  
que hace un gaucho perseguido  
que padre y marido ha sido  
empeñoso y diligente  
y sin embargo la gente  
lo tiene por un bandido*

### *II.2. Martín Fierro's topoi: From nationhood aspiration to nationalistic exaltation. Patriotism as poetic topic*

One of the main themes in Hernández's poem is the protest against injustice. It is specifically a complaint on how a good-hearted gaucho, who is unjustly and ill-treated, becomes a criminal and bad seed, after having being a good cowboy.

Once, out my way, I had  
children, cattle, and woman,  
but things started to go bad;  
I was shoved out to the frontier  
and what I did find when I got  
back?  
Nothing but ruins, and that's all.  
(Lines 289-294)

*Tuve en mi pago en un tiempo  
hijos, hacienda y mujer;  
pero empecé a padecer,  
me echaron a la frontera,  
¡y qué iba a hallar al volver!*

*Tan sólo hallé la tapera.*

I was gentle at first,  
but now I'll be an outlaw  
(lines 1099-1100)

*Yo he sido manso primero  
y seré gaucho matrero*

If he takes it, they say he's a fool;  
if he doesn't, he is a bad gaucho.  
Lash him, give him a clubbin'  
since that's what he needs!  
For anybody born a gaucho  
this is his damned fate.  
(Lines 1379-1384).

*Si uno aguanta, es gaucho bruto;  
si no aguanta, es gaucho malo.  
¡Déle azote, déle palo!,  
porque es lo que él necesita.  
De todo el que nació gaucho  
ésta es la suerte maldita.*

What these lines suggest is that the speaker has become a bad gaucho to take revenge on the authorities and military for the injustices and maltreatment they have inflicted on him. Revenge, however, articulated in a poetic lament of protest against institutionalized injustice, constitutes the unified voice and perspective of Fierro, becoming both the cause and self-justification for the dehumanization of his own being.<sup>6</sup> By selecting a universal theme, that of revenge, a central voice and focalization (the gaucho's lyric I), a stylized oral register (the aesthetization of a regional dialect of Argentina), and an appropriated poetic tone (lament), *Martín Fierro* emerges as an elegiac poem of protest, whose author has wisely ensured that it will be read or listened not only by the gauchos themselves but by 19th-century Argentinean intellectuals and politicians to whom the poem was also directed (see section III. 2). What the author did not seem to be aware of was that his elegiac poem would awake in

---

<sup>6</sup> After analyzing how lament and challenge are components inherent to all Gauchesque poetry, and components even deeply associated with the Argentinean culture as large, which have appeared, for instance, in music (i.e., milonga and tango) and theatre (i.e., the theatrical-grotesque genre), Josefina Ludmer concludes that: "The lament constituted itself as a popular representation of the Argentinean people, reappearing in the suffering aesthetic of social realism, while the challenge was read as anti-popular representation" (Ludmer 619).

## Literary nationalism and postcolonialism in Argentina

---

both rural and urban Argentines so great patriotic feelings of a nation united by language, territory and common ideals of goodness (i.e., nationhood), so that the poem would be interpreted to represent the national character and identity of “all” Argentines.

Certainly, there is textual evidence in Hernández’s poem that articulates this kind of “essentialist” nationalism, wherein the elegiac voice of the gaucho embodies the essence of the melancholic, Christian, brave, and noble Argentinean in his battle for liberty and social justice.

Singin’ I’m gonna die  
singin’ they’ll bury me  
and singin’ I’ll get to  
the feet of the Eternal Father.

(Lines 31-34)

*Cantando me he de morir  
cantando me han de enterrar,  
y cantando he de llegar  
al pie del Eterno Padre:*

I won’t step to the side  
even if they come slashin’ my  
throat;  
I’m soft with the soft  
and tough with the tough,  
and in a tight spot no one  
ever see me flinch [ ... ]

(Lines 67-70)

*No me hago al lao de la güeya  
aunque vengan degollando;*

*con los blandos yo soy blando  
y soy duro con los duros  
y ninguno en un apuro  
me ha visto andar tutubiando.*

I’m a gaucho, so you’ll know  
this is straight talk: [ ... ]

(Lines 79-80)

*Soy gaucho, y entiendanlo  
como mi lengua lo explica,*

My joy is to live as free  
as the bird in the sky;  
I make no nest in this earth  
where there is so much suffering

(Lines 91-94)

*ande hay tanto que sufrir;  
Mi gloria es vivir tan libre  
como el pájaro del cielo;  
no hago nido en este suelo,*

Ever since I was a kid I earned  
my own way with my work,  
and even though I’ve always been  
at the bottom  
and don’t know what is to be on  
top.

(Lines 973-976)

*Dende chiquito gané  
la vida con mi trabajo,  
y aunque siempre estuve abajo*

*y no sé lo que es subir,*

The supposedly good gaucho's personality traits (of Christianity, bravery, freedom, hard work and justice) and the exaltation of the European Romanticism paradigm (the whole idea of nostalgia, wishing for a perfect, idyllic primitive life – which never really existed in the first place) were the very aspects Argentinean readers and critics were most attracted by in romanticizing gauchos' former lifestyle.<sup>7</sup> These socio-cultural elements were often associated by critics and readers with the “spiritual essence” of Argentineans in their aspirations to achieve nationhood. Nevertheless, these legitimate nationalistic aspirations appear in the poem side by side to a peculiar exaltation of nationalistic feelings and, ultimately, racist depictions of Indians, Blacks, women, and foreigners.

### *II.3. Nationalistic exaltation as an ideological topic*

Critics and other readers have in general favored *Martín Fierro* as an exponent of nationalism in a form of nationhood based on the praise of Gaucho “spiritual” values. However, in their eagerness to enthrone *Martín Fierro* with the label of their national epic, some critics have failed to recognize both the unfavorable poetic representation of the “Other” (i.e., foreigners, Indians, and Blacks) and the peculiar exaltation of nationalistic manifestations articulated in Hernández's elegiac poem.<sup>8</sup> An important exception to this kind of patriotic “essentialist” reading of Gauchesque literature is the interpretation of the gaucho genre put forward by critic Josefina Ludmer, in her article for the *Cambridge History of Latin American Literature* (1996). Here she rightly affirms that

Also present [in the gaucho genre] were various strains of Nationalism, each directed against different manifestations of “otherness”, from a certain linguistic Nationalism, against other tones and against the threat of linguistic corruption by the new immigrants, to political Nationalism that constitutes the community's central nuclei against foreigners, to popular Nationalism, against an oligarchy that was affiliated with foreign interests, to a racist Nationalism, against Indians, Blacks and Immigrants. (Ludmer 620)

---

<sup>7</sup> The feelings of nostalgia for the supposedly good, old life of primitive gauchos and the lyrical tone of lament and suffering is conveyed in Hernández's poem. However, it is in the following two verses that nostalgia is expressed in a poetic nutshell: “sólo queda al desgraciao / lamentar el bien perdido” (all a poor hapless one can do / is cry over the good things he has lost) (lines 299-300; my translation).

<sup>8</sup> Andrés Avellaneda, in the prologue to his 1968 edition of *Martín Fierro*, analyzes the kind of criticism in which *Martín Fierro* is associated both with nationalism and epic poetry (see pages 7-11).



Although Ludmer's commentary is not on *Martín Fierro*, there is hardly any doubt that she is alluding to the following kind of Nationalism which is present in Hernández's poem:

1) A popular nationalistic manifestation directed against foreigners and Argentinean immigration laws. The gaucho and, in a lesser degree, the poor rural people are portrayed in *Fierro's* poem as being against the Argentinean government and the landowners and oligarchy. These appear in the poem to be affiliated with foreign workers and settlers. Their cause of complaint was, in real life as well as in the poem, the fact that the government had passed favorable laws toward European settlers that gave them the right to colonize and own land in the *pampas*, as follows:

I don't know why the government  
sends to the frontier  
a bunch of gringos that don't even  
know how to come to a horse.  
They'd have you think that by  
sending a gringo  
they're sendin' something extra  
special.[ ... ]

(Lines 889-894)

*Yo no sé por qué el Gobierno  
nos manda aquí a la frontera  
gringada que ni siquiera  
se sabe atracar un pingo.  
¡Si crerá al mandar un gringo  
que nos manda alguna fiera!*

they act like sons of the rich.  
If it's too hot, they are good for  
nothin',  
and if it's cold, all they can do is  
shiver; [ ... ]

(Lines 906-908)

*parecen hijos de rico.  
Si hay calor, ya no son gente;  
si yela, todos tiritan.*

Hell! They are only fit  
To live with sissies.

(Lines 915-916).

*¡Qué diablos!, sólo son güenos  
pa vivir entre maricas.*

2) A linguistic Nationalism against other dialects and accents, and against the threat of linguistic corruption the new immigrant speakers impose upon the national language:

He was a gringo with a bad accent  
and no one could understand him.  
Who knows where he comes from!  
Maybe he wasn't even a Christian  
since the only thing he said  
was that he was a *Papolitano*.

(Lines 847-852)

*Era un gringo tan bozal  
que nada se le entendía.  
¡Quién sabe de ande sería!  
Tal vez no fuera cristiano,  
pues lo único que decía  
es que era pa-po-litano.*

3) A racist Nationalism directed against Indians and Blacks:

(a) Indians are presented in the poem as stereotyped images of “exotic barbarians” – as in:

And the Indian is like a turtle  
when you try to finish him off;  
if you manage to spill his guts  
it doesn't seem to bother him:  
he'll stuff'em right back in,  
and hunch over to take off.

(Lines 505-510)

*Y el indio es como tortuga  
de duro para espichar;  
si lo llega a destripar  
ni siquiera se le encoje,  
luego, sus tripas recoge,  
y se agacha a disparar*

The Indian Always thinks  
that one should kill anythin',  
'cause the blood one don't drink  
is good to see spilled

(Lines 231-234, MF; Part II;  
my translation)

*El indio es de parecer  
que siempre matarse debe  
pues la sangre que no bebe  
le gusta verla correr.*

b) Indians are portrayed as “bon savages”, who eventually could be converted to Christianity:

I know that out there the Indian  
chiefs  
take care of Christians,  
and that they treat them like  
“brothers”  
when they go there on their own.

(Lines 2191-2194)

*Yo sé que allá los caciques  
amparan a los cristianos,  
y que los tratan de 'hermanos'  
  
cuando se van por su gusto.*

The one who rescued us, upon our  
comin’  
was the most hospitable of them all.  
He appeared to have a good heart,  
for he wanted to become a  
Christian.

(Lines 779-782, MF, Part II;  
my translation)

*El que nos salvò al llegar  
era el más hospitalario  
mostró noble corazón  
cristiano anhelaba ser.*

c) Correlatively, Blacks are portrayed as “erotic objects” and “demons”:

“Black beauty” [... ] I said,  
“I’d like to have you [ ... ] for my  
mattress,”  
and I began hummin’  
this nasty little tune:

– ‘*Negra linda*’ – dije yo –.  
‘*Me gusta* [ ... ] *para la carona.*’

*Y me puse a talar  
esta coplita fregona:*

“God make the whites;  
St. Peter, the mulattoes;  
but the devil makes the blacks  
as coal for hell’s fire.”

*‘A los blancos hizo Dios;  
a los mulatos, San Pedro;  
a los negros hizo el diablo  
para tizón del infierno.’*

(Lines 1163-1170)

It is evident that in these lines and throughout the poem, Hernández blends in the central voice and perspective of the gaucho Martín Fierro, with the diverse dialects and voices of nationals and foreigners; rich landowners and poor gaucho peasants; public officials and soldiers; and White, Black and Indians. In Postcolonial literary theory, the poem can be seen as structured around the depiction of conflicts caused by “Otherness”, that is, race, gender, social class, territoriality and Nationalism.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> As mentioned in the introduction to this paper (see page 1), Postcolonialism (sometimes refers to as “Cultural Studies”) is a set of theories stemming from diverse disciplines such as Sociology, History and Literary Criticism – whose object of research is to study how the image of the “Other” has been constructed and articulated in European cultural, historical, and political discourse. In other words, how, when and why the non-European peoples and their cultures have become subordinated. As generally applied to literature, Postcolonialism is a poststructuralist theory and method aimed at dismantling the linguistic, cultural and social representation in literary texts which convey a perspective in which the Western “hegemonic discourse” dominates over the non-western worldview or “subaltern discourse”. For further discussion of the theories, methods, and scholars of Postcolonialism, see Aparagita Sagar, “Postcolonial Studies” (423-428). And Annia Loomba, *Colonialism / Postcolonialism* (1998).

#### II. 4. *Martín Fierro*: epic poetry?

As critics have acknowledged, Hernández's poem's generic classification is elusive. In *Martín Fierro* some of the technical and thematic elements refer, by way of resemblance or opposition, to those the critics have often associated with the epic genre.<sup>10</sup> Consequently, one way of verifying if the classification of *Fierro*'s poem as an epic work can be sustained, would be, by examining to what extent the below mentioned classical epic poetry's elements appear in Hernández's poem:<sup>11</sup>

##### *Epic poetry*

a) The literary presentation of a hero as a figure of great national or cosmic importance, whose basic heroic attributes are: strength, bravery, nobility, and honesty (i.e., Achilles, Ulysses, Aeneas, and Ajax [Homer's *Iliad*, *Odyssey*; Virgil's *Aeneid*).

##### *Martín Fierro's poem*

a) These classical attributes of the epic hero appear in *Martín Fierro* in the form of dishonesty and even egoistic, male oriented attitudes which verge on machismo and criminality. As a result, Fierro becomes an antihero, a "bad gaucho" (see, lines 61-62; 105-106). However, it must be noted that before becoming a *gaucho malo*, Fierro displays some heroic personality traits, such as bravery, freedom, and justice. Nevertheless, the image of a "good-hearted" criminal prevails throughout Hernández's work, making it impossible for Fierro to gain a stature of an authentic classic epic hero (see section II. 2).

b) The action takes place in a huge geographical space and usually involves movements of people, often, a long journey in which a hero

b) It is true that as an antihero, Fierro makes a long journey and overcomes many obstacles. Nevertheless, the journey he makes is against his own will, for he was recruited for compulsory military service and sent off to the

---

<sup>10</sup> Among the many studies on epic poetry presently available, I found relevant for this article the following critical works: Colin Smith, ed., *Poema de Mio Cid*. (Madrid: Cátedra, 1978); J. Bryan Hainsworth, *The Idea of Epic* (Berkeley/Los Angeles: University of California P, 1991); and M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (New York: Harcourt, 1999).

<sup>11</sup> Although there are many national and international critics who have associated *Martín Fierro* with a classical epic work, here, for practical purposes, I only refer to the most influential ones: The Spaniard Miguel de Unamuno and the Argentineans Leopoldo Lugones and Ricardo Rojas. For a discussion of their criticism, see section III. 2.

carries out superhuman deeds or searches an objective or ideal. The hero after many hazards, overcomes the obstacles, reaches his objective or ideal and obtains greatness or “grandeur” (i.e., Homer’s *Odyssey*).

c) The hero is involved in great battles, and sometimes, he is engaged in military actions directed against the traditional religious enemies (the Infidel) or he participated in a constant pilgrimage, which includes a symbolic or love quest (i.e. Ariosto’s *Orlando Furioso* ).

d) Occasional injustice, but at the end, poetic justice (divine or humane) will always prevail (i.e., *The Mio Cid* ).

e) The hero and the characters are bound to the same fate and involved in a common enterprise, often, directed to reach nationhood. Therefore, the epic text presupposes the existence of

border. Thus, in this poem there are not free “inspired movements of people” or “pilgrimage,” but “compulsory mobilization of people” enforced by the laws of *levas*,<sup>12</sup> which explains the growing anti-military feelings Fierro shows throughout the poem. Given that Fierro does not have any individual or common ideal to reach, he becomes deprived of (epic) glory.

c) As a conscript, Fierro was sent off to the border to fight a war against the Indians who, in real life as in fiction, were the traditional enemies (the Infidel) of the Argentinean government in 19th century. As he becomes a deserter, he flees to Indian Territory. Therefore, his flight can hardly be called a “pilgrimage” to sacred or national land.

d) Poetic justice (divine or humane) does not prevail in the poem as it does human injustice (see section II. 2).

e) Although neither the hero nor the characters are engaged in a common enterprise, it must be acknowledged that this poem shares with classical epics two common elements: first, there is a textual presence of the topoi of nationalism, either in a positive form of nationhood aspirations or in the negative form of

---

<sup>12</sup> The Spanish term *Levas*, a poetic topic as well as an Argentinean 19th-century judicial regulation, meant: the enforced recruit of vagrants who were sent off to fight wars often against the Indians, whose territory were situated within Argentina's borderlines: *La Frontera*.

an ideological common ground between the literary characters and the public to whom the poem is addressed (i.e., Camoens' *Os Lusíadas* ).

f) "An epic is a ceremonial performance, and is narrated in a ceremonial style which is deliberately distanced from ordinary speech and proportioned to the grandeur and formality of the heroic subject and architecture" (Abrams 76).

g) The use of epic *conventions*, such as:

- The intervention of a divinity, who by praising the hero, extols in him and the reader, the feeling that a mission, inspired by supernatural powers, is commanded to a chosen people (i.e., Tasso's *Gerusalemme liberata* ).
- The use of oral appeals to a divinity, a muse, and to the listener, in a form of epic

nationalistic exaltation (see sections II. 2. and II. 3); secondly, in some ways, the poem shares an ideological common ground between the protagonist and the audience being addressed (see section III. 2).

f) The lyric voice does not articulate an elevated language and style conveying a solemn tone in Fierro's poem. On the contrary, the poet transcribes plainly and directly the gaucho's regional and popular oral dialect. As the gaucho's language is colloquial, simple, and straightforward, it is foreseeable that in the poem the use of popular simile (in relation to geography) is more frequent than the use of cultivated metaphor (in relation to abstract thinking). Certainly, imagery in a form of simile is more related to the gaucho's real habitat – the pampa, the rodeo, the bulls and corral (see lines 61-62; 93-94) – than to the ideal nature (*locus, amoenus*) of the classical epic.

g) – In *Martín Fierro*, a divinity does not intervene and the hero is not by any means inspired by supernatural powers.

- Although classical epic *conventions* (i.e., harengues and sermons) are not present in *Martín Fierro*, there is in the poem some other kind of appeals to the listener, in a form of quarrels and verbal duels (see lines 103-106; 109-114; and section II. 1). The use of questions or appeals to an inspiring muse or divinity - appears at the beginning of *Martín Fierro* in a form of an invocation to God and saints (Part I, stanzas 2-10): "I beg the saints in heaven / to help me with my thoughts / [...]"

questions or an invocation to a muse or a divinity to inspire him in his heroic undertaking and also in a form of harangues or sermons directed to the “people” or to the soldiers of an army in a war situation (i.e., Ercilla’s *La Araucana*), and – The use of *medias res*, as an epic technique, which enables the poet to initiate the narrative, not at the beginning but in the middle of the narration or just in the critical point of the action. (i.e., Milton’s *Paradise Lost*, I). (See “epic conventions” in Abrams 78).

/ as I begin to sing my story, / to refresh my memory / [...] / and since everybody sings / I want to sing too” (Part I, stanza 2, lines 7-8; 10-11 and stanza 5, lines 29-30). However, the invocation to a muse and to a divinity as a classical epic element in Hernández’s poem is very attenuated, if not undermined. This happens because: a) Fierro’s calls to God and the saints are not solemn, but rather, presented in a simple and direct language; and those appeals give the impression of being “picaresque” in the literary sense (see the opening stanzas), and b) It is a convention of the Gauchesque genre that the gaucho singer, as any other popular singer, sings more by virtue of inspiration than by learning. As the singer Fierro asserts in his song, “I’m not a singer with learnin’, /” (see stanza 9; line 49).

-- *Martín Fierro*’s poem starts by the beginning and not in *medias res*.

### II.5. Preliminary conclusions

1) Critics who interpret *Martín Fierro* relating it to classical epic models must be quick to acknowledge that the rhetorical resources associated with the erudite epic are hardly found in Hernández’s poem. The only modest classical epic element in this poem is the use of the biblical topic of the human suffering on earth as a sad and tearful “valley.” These references appear in lines such as, “I make no nest in this earth / where there is so much to suffer” (lines 93-94), and they may correspond to the Latin maxim: *hac lacrimarum valle*.

2) Fierro as a brave man and a bard or singer of justice, loss, and faith could vaguely resemble an epic hero, yet his conformity with the injustice of the laws of his country and the fact that he is portrayed as a romantic criminal make him a kind of antihero – indeed, strange to the classical epic. Paradoxically enough, these apparent anti-epic characteristics neither diminish the lyricism nor undermine the character’s heroic actions. On the contrary, the figure of the romantic criminal *Martín Fierro*, the questionable gaucho’s “ethic”, and his illiterate and popular speech articulated in the poem seem to be the very topics that have seduced readers all over the world (see section III. 2).

3) *Martín Fierro* could be defined as an elegiac poem of protest. The only similarities it shares with popular epic poetry, such as the *Mio Cid*, is that these two poems are “popular”, in the sense that their lyric voices are addressed “to all the people”. Thus these two works retain a colloquial use of language, a scenic setting, a realistic tone, and even a touch of humor.<sup>13</sup>

4) As the commentary on the stanzas cited in this article may show, the artistic value most notable throughout the poem is Hernández's poetic talent to create, metaphors and similes in a concise and colloquial language that accurately depicts Fierro and other gauchos' inner emotions of loneliness and suffering; and, to describe poetically the various chores and social rites the gauchos perform daily in the vast *pampas*.

*Martín Fierro* then, cannot be considered an epic work, in the “classical” or any other sense.<sup>14</sup> Rather, the speaker emerges as a popular and illiterate singer whose song has been “stylized” (turned into literary style) by the cultivated poet José Hernández and that in this transcription process he has managed to create “an elegy”, not in the restricted classical sense, but in the broader and modern meaning.<sup>15</sup> It is, then, an “elegy” of lament that emphasizes mutability and loss. In this modern usage, *Martín Fierro* is a popular and sustained lament in verse (Part I, *La Ida* ), and consolation (Part II, *La Vuelta* ) for the loss of a gaucho's (Fierro's) former lifestyle. In a literary sense, Hernández's poem is deeply “romantic”; in an ideological sense it is openly political. A question remains to be discussed: If *Martín Fierro*'s poem can, technically, not be associated with classical epic poetry, why, then, so much qualified criticism has been aimed at making it the “quintessential Argentinian text”, completely epic in design,

---

<sup>13</sup> Colin Smith, in his studies of the Spanish medieval epic *Mio Cid* finds adequate to classify epic works in two main categories: “erudite epic” and “epic poetry”. By the term “erudite epic” he refers to classical Greek, Roman, and Italian epic from antiquity to Renaissance. By “epic poetry” he means a kind of popular epic, for instance, the *Mio Cid*, in which he locates some of the popular epic characteristics that I have mentioned. See the “Introduction” to his edition of *Poema de Mio Cid* 15-133.

<sup>14</sup> The well-known Argentinean writer Jorge Luis Borges, who has written critical essays and fictional narratives on the Gauchesque genre and also on *Martín Fierro*, is against any interpretation of Fierro as an epic. He considers it as being more of a novel than an epic. He explains his critical position in “La poesía gauchesca”, published as an introductory article in his book *Discusión* (1964). See specifically pages 28-29; 33. Likewise, the prominent Spanish critic Américo Castro is against the interpretation of *Martín Fierro* as an epic poem (see *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* [1960] 76-77).

<sup>15</sup> For the explanation of the literary term “elegy” the way I use it here, and the transformation of its literary meaning from classical literature up to the modern times, see M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* 72-73.



foundational in nature, and national in essence? This question will be addressed in the second part of this study.<sup>16</sup>

### WORKS CITED (AND CONSULTED)

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Harcourt, 1999.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Avellaneda, Andrés, ed. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S. A., 1968.
- Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Madrid and Buenos Aires: Alianza & Emecé Editores, 1964.
- Carrilla, Emilio. "La métrica del Martín Fierro". *Thesaurus*. Vol. XXVII. 3. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1972.
- Carrino, Frank G. et al., trans. and eds. *The Gaucho Martín Fierro (1872)*. By José Hernández. Delmar, New York: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1974.
- Castro, Américo. *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires: Taurus, 1960.
- Hainsworth, J. Bryan. *The Idea of Epic*. Berkely/Los Angeles: University of California Press, 1991.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Ed. Luis Sainz de Medrano. México: Letras Hispánicas, 1987.
- Holmes, Henry A. *Martín Fierro. An Epic of the Argentine*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1923.
- Loomba, Annia. *Colonialism / Postcolonialism*. London; New York: Routledge, 1998.
- Ludmer, Josefina. "The Gaucho Genre". *The Cambridge History of Latin American Literature. Vol I Discovery to Modernism*. Ed. Roberto González Echeverría and Enrique Pupo-Walker. Cambridge University Press, 1996.
- Lugones, Leopoldo. "El Payador". *Obras en prosa*. Madrid; México; Buenos Aires: Aguilar, 1962.

---

<sup>16</sup> In the forthcoming second part of this article, we will place *Martín Fierro* in the socio-historical context from which it stems, in order to further explain – through the light of Edward Said's and Benedict Anderson's theories – the textualization of literary nationalism in *Martín Fierro* as well as the kind of reception which reveals the cultural relation of "Hegemony / Dependency" established between 19th century's Argentinean official intellectuals (i.e., José Hernández) and European liberal discourses.

- Munslow, Alun. *Deconstructing History*. London and New York: Routledge, 1997.
- Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina*. Vol. II. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Sagar Aparagita. "Postcolonial Studies". *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Ed. Michael Payne. Oxford, U. K.: Blackwell, 1998.
- Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin, 1995.
- Smith, Colin (1978). Ed. *Poema de Mio Cid*. Madrid: Cátedra.
- Unamuno, Miguel de. "El gaucho Martín Fierro". *Revista Española* 1.1.(1894).

# CAMARA LAYE: FRA EPOS TIL ROMAN OG TILBAKE

## Ingse Skattum

I det sorte Afrika er eposet fortsatt levende i sin muntlige form, samtidig som skriftlige genre har gjort sitt inntog. Jeg vil her vise hvordan eposet kan påvirke – og i sin tur påvirkes av – den skriftlige fortellingen, og belyse dette kulturmøtet ved en av Afrikas første, mest leste og samtidig mest omstridte forfattere, Camara Laye fra Guinea.

### 1. CAMARA LAYE

Camara Laye (1928-1980) utga 4 bøker, foruten spredte noveller og essays. De mest omtalte er den selvbiografiske fortellingen *L'enfant noir* (1953) og den allegoriske romanen *Le regard du roi* (1954), som begge gir et bilde av afrikansk kultur som verdig og vendt mot åndelige verdier. *L'enfant noir* fikk sin oppfølger i *Dramouss* (1966), som samtidig er en pamflett mot Guineas diktator Sékou Touré. Endelig ga han ut *Le maître de la parole* (1978), som er en gjendiktning av Vest-Afrikas mest kjente epos, *Soundiata* eller *L'épopée mandingue*.<sup>1</sup>

Striden om Camara Laye gjelder både hans politiske holdning og hans kunstneriske evne. Ideologisk tilhører de to første romanene negritude-bevegelsen. Men bevegelsens revalorisering av afrikansk kultur, som hadde vært rådende i 30- og 40-årene, ble i 50-årene avløst av en mer politisert anti-kolonialisme, uttrykt i den sosialrealistiske roman. Camara Layes to første romaner falt utenfor disse rammene, og han ble beskyldt for å være både sentimental og påvirket av fransk «klassisk» skrivemåte. I dag ville vi sagt at han var «politisk ukorrekt».

Det andre punktet det står strid om, er hvorvidt han egentlig var sine bøkers opphavsmann. Et hårdnakket rykte vil ha det til at en fransk *ghost writer* eller *nègre* har det meste av æren for stilen. En fremtredende forsker påstår å ha dette fra forfatterens egen munn. Mistanken har blitt styrket av den ujevne litterære kvaliteten: først to bøker som hører til afrikansk litteraturs mest anerkjente, og så to som er tilsvarende lite omtalt og ansett. Noen forskere har nevnt Camara Layes slektskap med muntlig litteratur, men dette har ikke blitt undersøkt

---

<sup>1</sup> Mandingfolket, som Camara Laye tilhører, er spredt over flere land i Vest-Afrika, bl. a. Guinea, Mali, Elfenbenskysten og Senegal.

nærmere – det er få som behersker mandingspråk og dermed kan studere originale, muntlige beretninger. Har man imidlertid adgang til dette stoffet, vil man, som denne analysen viser, finne påfallende likhetstrekk mellom stil og teknikk i mandingepos og Layes litterære produksjon på fransk.

Camara Layes tilfelle har også mer almen interesse da han er representativ for forfattere som har vokst opp med både muntlig og skriftlig litteratur, knyttet til henholdsvis afrikanske og europeiske språk. Også resepsjonen av Laye har overføringsverdi fordi det alltid vil være et langt større publikum som kan bedømme det europeiske språket og dets litterære tradisjon enn det afrikanske «substratet». Dermed er innflytelsen fra afrikanske forfatters morsmål og muntlige litteratur ganske sikkert undervurdert. Endelig er det 20. århundres Afrika et laboratorium der vi kan studere overgangen fra muntlighet til skriftlighet, et fenomen som mange andre steder hører fortiden til.

Camara Layes gjendiktning i *Le maître de la parole* er basert på et lydbånd-opptak han gjorde i 1963 av en *griot* eller tradisjonell forteller, Babou Condé fra Guinea. Det gjengir eposet om Soundiata, som på 1200-tallet grunnla det store Mali-riket. To andre epos ble tatt opp ved samme anledning, en skapelsesberetning og fortellingen om Samori, som på 1800-tallet på nytt grunnla et mandingrike. Disse foreligger i hans upubliserte dr.avhandling ved Sorbonne, *Le Haut Niger vu à travers la tradition orale* (1970). Camara Laye har dermed nedtegnet tre epos som omhandler avgjørende epoker i mandingenenes historie: skapelsen, samt grunnleggelsen av det første og av det siste mandingrike.

## 2. EPOS-STILEN

Mandingepos har mange trekk som svarer til hva *The Oral-Formulaic Theory* har definert som typisk for muntlige beretninger. Det gjelder bl.a. gjentakelser både på mikro- og makro-nivå: retoriske figurer og litterære formler og motiver.

Camara Layes stil inneholder på samme vis mange klanglige og rytmiske gjentakelser på mikro-nivå. (Skattum 1989, 1991) Samtidig går et stort antall formler og motiver igjen i alle Camara Layes skrifter. Disse formlene og motivene er også ofte attestert i tradisjonen. Vi skal her se på et motiv som finnes i Babou Condés Samori-epos og i Layes andre roman, *Le regard du roi* 'Kongens blikk'. Romanen er en allegori over et fallent menneskes søken etter frelse og er original i afrikansk litteratur ikke bare fordi den tar for seg åndelige verdier istedenfor politiske, men også fordi hovedpersonen Clarence er hvit og kongen sort, og det «normale» maktforholdet dermed er snudd på hodet.

### 3. ANALYSE AV MOTIVET «KONGEN KOMMER»

Motivet «Kongen kommer» foreligger i 4 versjoner: a) mandingversjonen;<sup>2</sup> b) en ordrett oversettelse;<sup>3</sup> c) Layes litterære franske oversettelse; d) Layes versjon i *Le regard du roi*. Analysen vil foregå i to etapper: først vil jeg se på veien fra mandingspråk (a) til fransk (c), dernest sammenligne Layes litterære oversettelse (c) med hans romanversjon (d). De tre franske versjonene har jeg oversatt så ordrett som mulig til norsk, og kommentarene vil basere seg på oversettelsene.

#### 3.1.«Kongen kommer»

##### b) Ordrett oversettelse

Alltid når fredagsbønnen var ferdig, ble gårdsplassen til kongens borg straks fylt av folk. Også trommeslagere kom til den åpne plassen, festen fant som regel sted på den åpne plassen der de kom for å slå på tromme. Disse musikerne, disse gjøglerne, blant dem var der en koraspiller<sup>4</sup> og en balaspiller<sup>5</sup> og de som hadde en krin<sup>6</sup> og bøffelhornblåsere også, med hornene foran munnen. Der var de for at man skulle blåse i dem. Kinnene deres var fylt med luft. Da disse instrumentene ble spilt, begynte straks mengden å danse. Mange mennesker: menn, kvinner og uomskårne, alle kom løpende til for å slutte seg til kongen. Så reiste hele mengden seg (og den var stor, den befant seg ved inngangen til den åpne plassen), mange mennesker, alle, reiste seg for å danse, nesten alle danset. Etter fredagsbønnen var mengden stor; vel innenfor, var den som eltet sammen. Hvis én person rørte seg, spredte denne bevegelsen seg i mengden. De som sto bak, så ikke med mindre de klatret opp på mortere, hvis det ikke var på krakker. Andre, og de var også tallrike, hadde klatret opp i trærnes grener. [...] De stirret på den, inngangsdøren til festningen, inngangsdøren som vendte mot den åpne plassen. Før dansen så du Almami<sup>7</sup> komme.

---

<sup>2</sup> Denne versjonen har jeg ikke inkludert i sin helhet, men det vil bli sitert fra den under avsnittet «Fra mandingspråk til fransk». Den inneholder en god del feil m.h.t. til segmentering av ord, syntaks og ortografi. Jeg har ikke rettet på dette, da det er denne analysen uvedkommende. Feilene forklares ved at Laye ikke hadde språkvitenskapelig bakgrunn, og at språket i praksis ikke var brukt i skrift.

<sup>3</sup> Den ordrette oversettelsen har jeg normalisert noe, da Layes versjon er av typen: 'Stund stund, Fredagsbønn når ferdig, straks Keiser sin festning indre ble fylt av folk.'

<sup>4</sup> *Kora*: instrument med 21 strenger og resonanskasse laget av en calebasse.

<sup>5</sup> *Bala(fon)*: en slags xylofon der resonanskassene er laget av calebasser.

<sup>6</sup> Laye skriver i en note: «'Krin' er et strengeinstrument som har samme form som koraen, men lyden er forskjellig. 'Krin' blir alltid spilt for jegere og krigere.» I ordbøkene er *kirin* definert som en enstrengt gitar.

<sup>7</sup> Religiøs tittel valgt av Samori, av arabisk *imam*.

Han bar et hvitt antrekk, med en stor turban tvunnet rundt hodet. Han satt på en helt hvit hest, en hvit hest som hadde fått den ytterste del av halen og føttene farget røde med henna. Stoffet på denne hestens rygg, det falt helt ned i bakken, det var som silke, fargen var laget som trærnes blader. Vår leder Mamadi – måtte Allahs nåde være med ham – , hvis verk Almami førte videre, de tingene han likte, det var de ting, de ting hvis farge var som blader på trærne. En slave gikk foran med macheten trukket ut av skjeden og leiet hesten. En annen som også gikk foran, holdt en lang lanse i hånden, og jernet skinte, skinte som solen. Grunnen til at noen leiet hesten, var at hestens hodepynt hang foran øynene, slik at man kunne si at den ikke så noe. [...]

Da han var kommet frem til den åpne plassen, steg Almami ned av hesten. (Samori-eposet, i *Le Haut Niger*. S. 275-283)

### c) Layes litterære oversettelse

Etter bønnen klokken fjorten ble keiserens borggård fylt av folk – Straks skred paukeslagere frem i prosesjon, stilte seg opp på den åpne plassen der festen fant sted og hamret hårdt på trommene. Denne mengden av musikere, av gjøglere, besto av folk som spilte kora, balafon, krin og av hornblåsere som med umåtelig oppsvulmete kinn blåste i bøffelhorn. Meget lenge og lidenskapelig i sine horn. Denne voldsomme musikken, slynget mot ettermiddagens hete, var som en oppfordring til dans – mengder av menn, kvinner, *bilakoro* eller uomskårne, kom da løpende til keiserens borggård. Og med ett var hele denne mengden – og den var veldig; den bredte seg fra utkanten av den åpne plassen, liksom musikerne – hele denne mengden var med ett i ferd med å rope og hoppe av glede. Om fredagen var mengden så tettpakket, så tett sammensmeltet at den minste bevegelse måtte spre seg, nødvendigvis – for bedre å se festen over hodene på de radene som sto nærmest, klatret de bakerste radene enten opp på mortere eller på krakker, eller de satte seg omtrent som fugler på trærnes grener – [...] Når man da så mot slottets dør, den døren som vendte mot den åpne plassen, så man der keiseren gjøre sitt inntog. Han var kledd i hvitt linnet, med hodet hyllet i en imponerende turban; han red på en helt hvit hest, en ‘dafegbe’, hvis hale og ytterste del av føttene var farget med henna. Denne hesten hadde et sadeldekken som slepte i bakken, et sadeldekken av grønn fløyel, yndlingsfargen til profeten Mohammed, i hvis fotspor han fulgte på Islams vei. En tjener med trukket sabel førte hesten ved tømmen; foran ham gikk en annen, som høyt over hodet holdt et langt spyd, hvis egg skinte som en sol. Hovedføreren, han med trukket sabel, var uunnværlig, for hestens hode var prydet med så mange dusker og

pomponer at den ganske sikkert ikke kunne se noe. [...] Vel fremme ved tribunen steg Almami ned av paradehesten [...]. (Samori-eposet, i *Le Haut Niger*. S. 275-283)

d) *Layes romanversjon*

Paukeslagere skred frem i prosjesjon mens de hamret hårdt på trommene, den mannlige trommen til høyre, den kvinnelige trommen til venstre, fulgt av hornblåsere som med umåtelig hovne kinn blåste i lange elfenbenshorn. Deres voldsomme musikk virket uten enhver mening, virket som støy slynget mot heten, slynget mot himmelen [...].

Og med ett tok hele denne mengden – og den var veldig; den befant seg i utkanten av den åpne plassen, men den strakte seg sikkert helt ned til hjertet av byen; og kanskje hadde den, som den store skyen, endt med å bre seg utenfor selve byen -, hele denne mengden ga seg med ett til å rope og hoppe opp og ned, uten at man visste hva den ropte og uten at man visste hvorfor den hoppet opp og ned. Men kanskje var det ganske enkelt de siste radene som hadde begynt å hoppe opp og ned i håp, et skuffende håp, om endelig å få se en flik av den åpne plassen over hodene på de radene som sto nærmest, og så hadde hoppingen deres til sist spredt seg til hele massen, for det var en mengde så tett sammensmeltet at den minste bevegelse nødvendigvis måtte spre seg.

- Kongen! ropte tiggeren ut i tumulten.

Clarence oppdaget da en yngling kledd i hvitt og gull, ridende på en hest hvis sadeldekken slepte i bakken, et sadeldekken av grønn fløyel bestrødd med sølvblomster. En tjener med trukket sabel førte hesten ved tømme; denne føreren var nok uunnværlig, for hestens hode var prydet med så mange dusker og pomponer at den ganske sikkert ikke kunne se noe. En annen tjener, som holdt seg litt i bakgrunnen, strakte en stor parasoll med frynser over fyrsten.

Kongen steg nå ned av paradehesten; [...] (*Le regard du roi*. S. 20-22)

3.2. *Fra mandingspråk til fransk*

Forskjellene mellom originalen og den litterære oversettelsen i Samori-eposet skyldes flere forhold som vi nå skal nærmere på: språknes egenart, den muntlige eller skriftlige konteksten, behovet for økt informasjon, eposets stilnivå og forfatterens temperament. I eksemplene som følger, er mandingversjonen med ordrett oversettelse (a-b) satt opp mot den litterære oversettelsen (c).

En del forskjeller springer som sagt ut av språknes egenart:

1. a-b. *anya keeni iko yiri fida* ‘fargen var laget som trærnes blader’  
c. ‘grønn’
2. a-b. *wo diyanan fen ne teeree fen nu di, men meenu nya teeree iko yiri fida* ‘de tingene han likte, det var de ting, de ting hvis farge var’  
c. ‘yndlingsfargen’

Mandingspråket har ikke noe adjektiv for fargen ‘grønn’, men bruker sammenligninger av typen *binkènènama* ‘som er som friskt gress’ (Bailleul 1998).<sup>8</sup> Oversettelsen innebærer derfor ingen reduksjon av billedbruken, men er en korrekt gjengivelse av en språklig forskjell. Språket har heller ikke noe uttrykk som svarer til ‘yndlings-’ i en sammensetning som ‘yndlingsfarge’.

Andre endringer skyldes forskjeller mellom skriftlig og muntlig uttrykksmåte:

3. a-b. *kora foola ye alu doo* ‘blant dem var der en koraspiller og [...]’  
c. ‘denne mengden av [...] besto av folk som spilte kora, [...]’
4. a-b. *kora foola [...] ani balafoola, ani krintii lu, ani sii kre fella lu* ‘en koraspiller og en balaspiller og de som hadde en krin og bøffelhornblåsere også’  
c. ‘folk som spilte kora, balafon, krin og av hornblåsere som [...] blåste i bøffelhorn’
5. a-b. *meene meene* ‘skinte, skinte’  
c. ‘skinte’
6. a-b. *dinaa fanan, gbee keenee do* ‘kom til den åpne plassen’  
c. ‘skred [...] frem i prosesjon, stilte seg opp på den åpne plassen’

Skriftspråket bringer i følge den muntlige formelteorien med seg en viss avstand til det man forteller om. Således er det situasjonsbetingede uttrykket ‘blant dem var der’ erstattet med det mer distanserte ‘denne mengden besto av’ (3). Skriftspråket reduserer også gjerne talespråkets redundans. I (4) er den parataktiske akkumulasjonen blitt asyndetisk, med ellipse både av to av de sideordnende konjunksjonene ‘og’ og to av de overordnede leddene i substantivsyntagmene (‘-spiller’ og ‘de som hadde [...]'). I (5) er det reduplikasjonen ‘skinte, skinte’ som er blitt forenklet til ‘skinte’.

Endringene kan imidlertid også gå motsatt vei, slik Jean Derive, spesialist på muntlig mandinglitteratur, skriver: «Muntlighet fører gjerne til at en prosess blir

---

<sup>8</sup> Alle oversettelser av franske sitater heretter er mine.



løst opp i sine enkelte faser der hvor skriftlighet uttrykker prosessen globalt.» Han siterer antropologen Geneviève Calame-Griaule: «for eksempel blir handlingen ‘ta aske i en sekk’ løst opp i to faser, ‘samle sammen’ og ‘legge opp i’, mens ‘henge opp sekken’ blir løst opp i tre: ‘gå med sekken’, ‘henge den opp’ og ‘la den bli hengende’.» (Derive 1975:55) Her gjelder det verbet ‘kom’, som blir løst opp i to faser: ‘skred [...] frem i prosesjon, stilte seg opp’ (6). (De andre tilføyelsene i dette eksemplet kommer jeg tilbake til.)

Med henblikk på et fremmed publikum øker Laye informasjonen i oversettelsen:

7. a-b. *ankunti Mamadi* ‘Vår leder Mamadi’  
c. ‘profeten Mohammed’
8. a-b. *masidini* ‘hodepynt’  
c. ‘dusker og pomponger’

I (7) er ‘leder’ presisert til ‘profet’ og i (8) ‘hodepynt’ til ‘dusker og pomponger’. I det første tilfellet vet et mandingpublikum hvilken leder det er snakk om, i det annet dreier det seg om en detalj som i hjemlig sammenheng er underforstått. Laye unngår ved sitt ordvalg det noteapparatet som er vanlig i vitenskapelige oversettelser; bl.a. derfor har teksten større litterær enn vitenskapelig kvalitet.

De franske termene er ofte ikke bare mer informative, men også mer malende enn originalens:

9. a-b. *yeelee* ‘klatret opp på’  
c. ‘satte seg omtrent som fugler på’
10. a-b. *dyiila fo duuma* ‘falt helt ned i bakken’  
c. ‘slepte i bakken’

Det er imidlertid ikke alltid klart hvor grensen går mellom informasjon og beskrivende effekt. Det gjelder også det som kalles *cushioned loanwords*, dvs. afrikanske lånord<sup>9</sup> med forklarende tilføyelser. I Layes c-versjon finner vi to slike sitatord (hvorav bare det ene, ‘dafegbe’, er typografisk markert):

11. a-b. *bilakoro* ‘uomskårne’

---

<sup>9</sup> Det er riktigere å kalle dem sitatord, for de er ikke lånord i den forstand at de er gått inn i språket, men er personlig motivert, og dessuten paradoksalt nok «lånt» fra forfatterens morsmål.

- c. 'bilakoro eller uomskårne'
12. a-b. *dafegbe* 'en helt hvit hest'  
c. 'en helt hvit hest, en 'dafegbe''

Disse sitatordene har det til felles at de mister noe av sin betydning i oversettelsen: *bilakoro* 'uomskåren', betyr også 'ikke voksen, ufullkommen', mens en *dafegbe* er en hest som er helt hvit fra fødselen, i motsetning til en *dafe* som har grå felt ved fødselen men hvitner med tiden. (Hestetemer er gjerne meget presise på mandingspråk.) Likevel kan man si at informasjonsmengden økes i ubetydelig grad, og at den dessuten vil gå en fransk leser hus forbi. Effekten av – og antagelig hensikten med – disse mandingordene er derfor heller å gi fortellingen lokalkoloritt.

Ett av de mest påfallende trekk ved Layes litterære oversettelse er det høye stilnivået og særlig det episke preget. Til det siste bidrar bl.a. ord med konnotasjoner til tidligere tider:

13. a-b. *so* 'hesten'  
c. 'paradehesten'
14. a-b. *so wo koo kan faani* 'stoffet på denne hestens rygg'  
c. 'sadeldekken'
15. a-b. *dinaa* 'kom'  
c. 'skred [...] frem i prosesjon'
16. a-b. *Faama* 'kongen'  
c. 'keiseren'

'Paradehest' (*palefroi*) er således merket 'gammelt' (*anciennement*) i ordboken *Le Petit Robert*, mens 'sadeldekken', som er oversatt fra det franske *caparaçon*, er definert som 'rustning eller seletøy til prydd som man ustyrte hester med f.eks. til turneringer'. Tilføyelsen *avançaient en grand aloi* 'skred frem i prosesjon' istedet for bare *venaient* 'kom' bringer også tanken hen på fordums prakt: eksemplet som siteres gjelder dronningen av Saba. Å oversette *faama*, som betyr 'konge, herre, mektig mann', med 'keiser' kan virke vel storslått, men forsvares ved at både Soundiata og Samori forbindes med imperier.

Laye unngår dessuten «etnologiske» ord, dvs. franske ord som betegner afrikansk virkelighet, med konnotasjoner til et «primitivt» levevis:

17. a-b. *taman* 'tromme'

- c. 'tromme'
- 18. a-b. *taman foola lu* 'trommeslagere'
  - c. 'paukeslagere'
- 19. a-b. *Fan saman alaa doo* 'med macheten trukket ut av skjeden'
  - c. 'med trukket sabel'
- 20. a-b. *tamba dyan* 'en lang lanse'
  - c. 'et langt spyd'

Laye bruker ikke det meget vanlige 'tam-tam' (heller ikke i sin ordrette oversettelse), men foretrekker 'tromme' (17), og varierer sogar med det mer spesialiserte 'paukeslagere' for 'trommeslagere' (18). Her er det ikke snakk om 'jungelkniv' eller 'machete': 'med macheten trukket av skjeden' er blitt til det mer elegante 'med trukket sabel' (19). Jeg har ikke funnet mer enn ett eksempel på et «etnologisk» ord i c-versjonen, nemlig *sagaie* 'spyd' (20c), som i *Le Petit Robert* er definert som 'spyd i primitive stammer', mens eksemplet som er gitt på 'lanse', 'kamp-, turneringslanse', er merket 'middelalder'.

Enkelte ganger kan dette føre til at konnotasjonene blir for europeiske:

- 21. a-b. *dyon* 'slave'
  - c. 'tjener'
- 22. a-b. *dyin* 'borg'
  - c. 'slott'
- 23. a-b. *Almamy* 'Almami'
  - c. 'keiser'

Teksten taper i presisjon og kulturell koloritt på ordvalgene 'tjener' for 'slave' og 'slott' for 'borg', og på at den islamske tittelen Samori selv hadde valgt, nemlig *Almami*, noen steder er oversatt med 'keiser' (21-23).

Alt i alt stemmer likevel den episke stilen i oversettelsen godt med griot-stilen. Babou Condé er nemlig mer nøktern i sin stil enn de fleste grioter, som anvender mange figurer og arkaismer. «En god griot velger sine ord med omhu,» skriver f.eks. professor i mandingspråk, Gérard Dumestre (1979:44), og trekker frem den «blomstrende stilen som ligger griotens hjerte nær» og det «høye stilnivå» (op. cit.:41, 40). Dessuten er gjerne oversettelser av afrikansk muntlig litteratur heller for ordrette enn for frie og kan gi inntrykk av en nesten barnslig stil, som støtter opp under under visse stereotypier om «primitive»

kulturer. Layes oversettelse, derimot, er på samme tid trofast mot eposets «noble» ånd og negritudes revalorisering av afrikansk kultur.

Imidlertid forråder han griotens fortellerstil når det gjelder den emosjonelle fargeleggingen, som heller er et uttrykk for hans eget temperament. Dette kommer frem bl.a. ved forsterkede gradsuttrykk:

24. a-b. *-ba* 'stor'  
c. 'imponerende'

25. a-b. *siya* 'stor'  
c. 'veldig'

Suffikset *-ba* er det vanligste uttrykket for 'stor' (24), og *siya*, som bokstavelig talt betyr 'tallrik', har i konteksten samme betydning (25). I den litterære oversettelsen blir de oppgradert til henholdsvis 'imponerende' og 'veldig'.

I tillegg finner vi en rekke tilføyelser av gradsuttrykk:

26. a-b. *wo folila lu* 'disse musikerne'  
c. 'denne mengden av musikere'
27. a-b. *Alu dafudu lafani fonyoo la* 'Kinnene deres var fylt med luft'  
c. 'med umåtelig oppsvulmete kinn'
28. a-b. -  
c. 'Meget lenge og lidenskapelig i sine horn'
29. a-b. *taman foola* 'slå på tromme'  
c. 'hamret hårdt på trommene'

Her ser vi tilføyd mengdesubstantivet 'mengde' (26), gradsadverbet 'umåtelig' (27) og et kompleks gradsadverbial der de tre komponentene hver for seg innebærer en intensivering: 'meget', 'lenge' og 'lidenskapelig' (28). I eks. 29 får vi én forsterkning og én tilføyelse: 'hamre' er sterkere og mer malende enn 'slå', mens adverbialet 'hårdt' understreker styrken ytterligere. Alle disse endringene skyldes uten tvil forfatterens hang til «overdrivelse», som han selv sier han har etterstrebet i sine romaner, og som han tro mot negritude henfører til «negerens stil».(Kfr. Leiner 1980:131)

I tråd med Layes temperament er få elementer sløyfet. En unntagelse er denne velsignelsen:

30. a-b. *alama Ala hina da ala* 'Måtte Allahs nåde være med ham'  
c. -

Slike velsignelser er en del av all kommunikasjon i Sahelområdet. Kan det dreie seg om en forglemmelse?

Selv om vi har sett at Laye tilfører oversettelsen en personlig tone som ikke hører hjemme i mandingepoet, er resultatet etter min mening meget lesverdig. Jeg tror at om oversettelsen var blitt publisert, ville den vært mer tilgjengelig for et vanlig publikum enn en vitenskapelig utgave. Det er et paradoks at den også er mer tilgjengelig enn det eposet Laye faktisk har publisert, *Le maître de la parole*.<sup>10</sup>

### 3.3 Fra oversettelse til litteratur eller vice-versa

For denne delen av analysen har jeg stilt opp en del sekvenser fra motivet som er så like i de tre versjonene at jeg har definert dem som formler. Vi vil imidlertid se at det særlig er Layes litterære oversettelse (c) og romanversjonen (d) som står hverandre nær.

- 31. b. 'Også trommeslagere kom til den åpne plassen'  
c. 'Straks skred paukeslagere frem i prosesjon'  
d. 'Paukeslagere skred frem i prosjesjon'
- 32. b. 'Da han var kommet frem til den åpne plassen, steg Almami ned av hesten.'  
c. 'Vel fremme ved tribunen steg Almami ned av paradehesten [...].'  
d. 'Kongen steg nå ned av paradehesten; [...]'
- 33. b. 'En slave gikk foran med macheten trukket ut av skjeden og leiet hesten.'  
c. 'En tjener med trukket sabel førte hesten ved tømme.'  
d. 'En tjener med trukket sabel førte hesten ved tømme.'

Vi ser bl.a. at de fleste episke uttrykk finnes både i den litterære oversettelsen og i romanen, men ikke i den ordrette oversettelsen: 'skred frem i prosesjon' (31) og 'paradehesten' (32). Etnologiske termer er likeledes begge steder unngått og vi får mer «høyverdige» uttrykk som 'paukeslagere' (31) og 'trukket

---

<sup>10</sup> I denne versjonen av Soundiata-eppet har Laye også modifisert den narrative teknikken, bl.a. ved landskapsbeskrivelser og indre monologer som psykologiserer personene, og resultatet er en hybrid fortelling som hverken er epos eller roman. Den har også langt flere noter enn denne oversettelsen, langt flere sitatord og sogar hele setninger og sanger på mandingspråk, samt en fyldig ordliste over mandingstermer, som ikke kan interessere vanlige lesere. Boken er forøvrig heller ikke tilfredsstillende for spesialister, da mandingspråket er like lite korrekt nedtegnet her som i den upubliserte versjonen av Samori-eppet. (Kfr. Skattum 1990)

sabel' (33). På samme vis er det nøytrale 'leiet hesten' erstattet med det mer litterære 'førte ved tømme' (33). Begge versjonene inneholder også ord med europeiske konnotasjoner som 'tjener' (33).

Presiserende og malende beskrivelser er ofte også felles for c- og d-versjonene:

- 34. b. '[...] hestens hodepynt hang foran øynene, slik at man kunne si at den ikke så noe.'
  - c. '[...] hestens hode var prydet med så mange dusker og pomponer at den ganske sikkert ikke kunne se noe.'
  - d. '[...] hestens hode var prydet med så mange dusker og pomponer at den ganske sikkert ikke kunne se noe.'
- 
- 35. b. 'Stoffet på denne hestens rygg, det falt helt ned i bakken, det var som silke, fargen var laget som trærnes blader.'
  - c. 'Denne hesten hadde et sadeldekken som slepte i bakken, et sadeldekken av grønn fløyel, yndlingsfargen til profeten Mohammed, i hvis fotspor han fulgte på Islams vei.'
  - d. '[...] en hest hvis sadeldekken slepte i bakken, et sadeldekken av grønn fløyel bestrødd med sølvblomster.'

Her gjenkjenner vi presisjonen 'dusker og pomponer' (34) og det malende uttrykket 'slepte i bakken' (35). Både c- og d-versjonen har også med detaljen 'et sadeldekken av grønn fløyel', mens dekkenet i b-versjonen er lignet med silke.

Også mange av gradsuttrykkene, forsterkede eller tilføyde, er identiske i c- og d-versjonene, som 'hamret hårdt' (36) og 'umåtelig' (37):

- 36. b. 'de kom for å slå på tromme'
  - c. 'og hamret hårdt på trommene'
  - d. 'mens de hamret hårdt på trommene'
- 
- 37. b. 'bøffelhornblåsere også, med hornene foran munnen. Der var de for at man skulle blåse i dem. Kinnene deres var fylt med luft.'
  - c. 'hornblåsere som med umåtelig oppsvulmete kinn blåste i bøffelhorn'
  - d. 'hornblåsere som med umåtelig hovne kinn blåste i lange elfenbenshorn'

Hvordan forklare denne frapperende likheten mellom c- og d-versjonene? Kan Laye ha kopiert sin egen roman da han skulle oversette Babou Condés epos? Jeg tror ikke det. På den ene side viser mandingversjonen at oversettelsen i store trekk er korrekt, selv om den er preget av Layes personlige stil, og på den annen side vil en oppmerksom leser av Layes forfatterskap konstatere at hele

hans verk er gjennomsyret av slike motiver og formler. (Skattum 1991) Noen av dem er omtalt av litteraturkritikere og forskere som har forundret seg over mangelen på originalitet, eller som har lett etter intensjonen. Ingen ser imidlertid ut til å ha fattet omfanget, og ingen har foreslått at de kunne springe ut av den muntlige formelteknikken. Etter min mening er det nettopp denne teknikken Laye ubevisst fører videre.

Bare innen dette motivet ser vi faktisk trekk fra den muntlige teknikken. Den kan forklare at han i sin litterære oversettelse har valgt sammenligningen med fløyel, som han hadde funnet frem til 17 år tidligere, istedenfor silke slik som i originalen. Felles for disse beskrivelsene er at det dreier seg om kostelige stoffer. Layes to versjoner inneholder dessuten forskjellige deskriptive tilføyelser, omtrent som i forskjellige muntlige versjoner. Romanen har f.eks. ikke med beskrivelsen av mengden av musikere eller mengden av dansere, heller ikke mengden som klatrer på mortere og krakker og i trærne, og turbanen er utelatt, liksom det faktum at hesten var hvit og hennafarget på føtter og hale, og at grønt var profetens yndlingsfarge. Ja, romanen er faktisk noe knappere i sine beskrivelser enn den litterære oversettelsen. Den har likevel med andre detaljer, som at sadeldekkenet var 'bestrødd med sølvblomster', at den andre tjeneren 'strakte en parasoll med frynser over fyrsten', i stedet for et langt spyd, og at 'den mannlige trommen [befant seg] til høyre, den kvinnelige trommen til venstre'.

Til tross for forskjellene i uttrykksform mellom originalen på den ene side og de to franske versjonene på den annen levner de 4 versjonene av motivet ingen tvil om dets tradisjonelle opprinnelse. Dette er desto mer interessant som den kronologiske rekkefølgen skiller seg fra den «logiske» veien vi hittil har fulgt fra epos til roman. Faktum er at romanene ble publisert i 1953 og 1954, mens lydbåndopptakene ble gjort i 1963 og avhandlingen innlevert i 1970. Det er altså ikke snakk om at motivet kan være hentet fra Babou Condés epos, og heller ikke kan det stamme fra studier, for Camara Laye hadde ingen humanistisk utdannelse. Han gikk en teknisk skole i hovedstaden Conakry og fikk stipend til Frankrike for å bli bilmekaniker. Da stipendet tok slutt etter et år, jobbet han om dagen og fulgte kveldskurs i tekniske fag, mens han skrev *L'enfant noir*. Han kan heller ikke ha hatt litterære modeller, for bortsett fra spredte forløpere er *L'enfant noir* den første romanen i moderne afrikansk litteratur på fransk. Selv om han som andre forfattere i negritude-generasjonen henter inspirasjon fra afrikansk kultur, er forgjengerne ikke romanforfattere: Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire og Léon Gontran Damas er lyrikere, mens Birago Diop gjendikter folkeeventyr. Og mens eventyr er en folkelig genre, er eposet den profesjonelle fortellers domene. Det er, som vi har sett,

denne høylitterære stilen som preger Camara Layes diktning. Den må følgelig ha sprunget ut av inntrykk Laye bar med seg fra epos han hadde hørt i sin ungdom. Vi kan også utelukke at en fransk *nègre* skal ha funnet frem til et slikt motiv og en slik stil, selv om Laye som forfattere flest hadde konsulent og vi vet at han lot franske venner lese manuskriptene. Man kan derfor med stor sikkerhet anta at han faktisk var sine romaners far.

Innenfor griotstilen finnes det selvsagt rom for individuelle differanser. Vi har nevnt at Babou Condé er relativt nøktern i forhold til andre grioter. Dessuten har han en preferanse for opphopninger (f.eks. mengdene av musikere, dansere og tilskuere), som Camara Laye har utelatt i sin oversettelse. Selv tyr han heller til parallellismer, hvis rytme gir teksten et harmonisk preg. Dette trekket aksentueres ytterligere i romanen (d):

- 38. b. 'Han bar et hvitt antrekk'
  - c. 'Han var kledd i hvitt linnet'
  - d. 'en yngling kledd i hvitt og gull'
- 
- 39. b. 'Så snart disse instrumentene ble spilt, begynte mengden å danse.'
  - c. 'Denne voldsomme musikken, slynget mot ettermiddagens hete, var som en oppfordring til dans – '
  - d. 'Deres voldsomme musikk virket uten enhver mening, virket som støy slynget mot heten, slynget mot himmelen [...]'

I 'hvitt og gull' (38.d) er tilføyelsen semantisk valoriserende. Andre parallellismer er heller intensiverende: 'slynget mot heten, slynget mot himmelen' (39.d). Jeg har ikke belegg for at noen av de parallelismer som er tilføyd, er av tradisjonell art, men særlig (38.d) kunne godt være det etter innholdet. Etter formen kunne selv den affektive (39.d) være tradisjonell, for parallellismen er den store, syntaktiske gjentakelsesfiguren i mandingepos. De oppleves dermed ikke som fremmedelementer selv om de skiller seg fra Babou Condés tekst.

## KONKLUSJON

Vi har først sett i detalj hvordan Laye i sin oversettelse av et tradisjonelt motiv har gjort stilen leselig og sogar litterær. Det har han gjort ved å respektere fransk syntaks og skriftlig norm samtidig som han har tilføyd nødvendig informasjon om kulturen ved et presist og ofte malende ordvalg. Han har nesten helt unngått noter og sitatord fra originalspråket. Samtidig har han valgt et høyt stilnivå og dermed respektert griotens stil slik den fremtrer i mandingkulturen. Han unngår etnologiske termer som kunne bringe tanken hen på primitivt levevis. Enkelte ganger kan valget av episke eller historiske franske termer gi sjene-



rende konnotasjoner til europeisk kultur, men det er sjelden. En del av disse tilpasningene har skjedd på bekostning av en mer ordrett oversettelse, men alt i alt må man si at han er trofast mot originalen.

Mindre tro mot originalens ånd er personifiseringen som finner sted gjennom en rekke tilføyelser av affektiv art. Det skjer gjennom forsterkninger eller tilføyelser av grads- og mengdeuttrykk. Det er også symptomatisk for denne emotive fargeleggingen at mens vi finner en rekke tilføyelser, er der kun én utelatelse på veien fra mandingspråk til fransk.

På veien fra oversettelse til roman finner vi enda flere affektive tilføyelser. Det er altså tydelig et spørsmål om temperament og personlig stil. Når det gjelder deskriptive detaljer, derimot, er variasjonene nokså likelig fordelt mellom oversettelse og roman, på samme måte som vi kan finne det i forskjellige fremføringer i muntlig litteratur.

Det mest påfallende ved sammenligningen mellom den litterære oversettelsen og romanversjonen er imidlertid likheten mellom de to. Kronologien viser at romanstilen utvilsomt har påvirket oversettelsen av eposstilen gjennom valg av ord og vendinger. Samtidig bærer kronologien og dessuten likheten med Babou Condés versjon bud om at Laye bar med seg beretninger fra sitt barndomsrike til Frankrike og at han ikke kan ha hatt en *nègre* å takke for sin suksess. Men det mest interessante er at nettopp likheten mellom romanen og den litterære oversettelsen viser hvordan den muntlige formelteknikk kan leve videre på et annet språk og i en annen litterær form.

At Laye slik har gått veien fra epos til roman og tilbake, er et vitnesbyrd fra vår samtid om én av de mange mulige veier overleveringen av epos kan ta i en skriftkultur.

### BIBLIOGRAFI

- Bailleul, Ch. 1998. *Dictionnaire français-bambara*. Eds. Donniya, Bamako.
- Derive, J. 1975. *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain: les contes ngbaka-ma'bo de R.C.A.* SELAF, CNRS, Paris.
- Dumestre, G. 1979: *La Geste de Ségou*. Racontée par des griots bambara. Trad. et éd. par ... Armand Colin, Paris. (*Classiques africains*, 19).
- Laye, C. 1953. *L'enfant noir*. Plon, Paris.
- 1954. *Le regard du roi*. Plon, Paris.
- 1966. *Dramouss*. Plon, Paris.
- 1970. *Le Haut Niger vu à travers la tradition orale*. Dr.avhandling (ikke forsvart), Université de Paris I, Sorbonne, Paris.

– 1978. *Le maître de la parole*. Plon, Paris.

Leiner, J. 1980. «Entretien avec Camara Laye», i *Imaginaire – Langage. Identité culturelle – Négritude. Afrique – France – Guyane – Haïti – Maghreb – Martinique*. Jean-Michel Place, Gunter Narr Verlag, Paris, Tübingen. S.126-137.

Skattum, I. 1989. «Traits d'oralité dans *L'enfant noir* de Camara Laye», i Arpád Vigh éd.: *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*. Actes du Colloque de Pécs 24-28 avril 1989. Agence de Coopération culturelle et technique, Presses de l'Université de Pécs, Paris, Pécs. S. 181-194.

– 1990. «Problèmes de style dans l'épopée romancée: le cas du *Maître de la parole* de Camara Laye», i *Actes du Onzième Congrès des Romanistes Scandinaves*, Trondheim, 13-17 août 1990. Universitetet i Trondheim, Trondheim. S. 449-460.

– 1991a. *De Bakoroba Koné à Camara Laye. La répétition comme trait d'oralité dans la littérature mandingue traditionnelle et moderne*. Dr. philos. avhandling. Universitetet i Oslo, Oslo.

– 1991b. «Pour une lecture ethnolinguistique de la littérature africaine», i *Revue de l'Institut de sociologie*, Université libre de Bruxelles, 1990-1991. S. 165-179. (Colloque «Langue, écriture, francophonie», Bruxelles, 22-24 mai 1991. Actes éd. par Paul Aron.)

– 1994. «Det levende epos i Vest-Afrika», i *Klassisk Forum*, Universitetet i Oslo, 2, S. 39-52.

– 1996. «Une hyène à jeun de Massa Makan Diabaté: une épopée subvertie et subversive» i Chemain, Arlette Degrange et Roger Chemain eds.: *Imaginaires francophones*, Université de Nice Sophia-Antipolis, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice. S. 49-62.